VENEZIA ARTI

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Edizioni
Ca'Foscari

Vol. 25
Dicembre 2016

Venezia Arti
Rivista annuale

Redazione | Head office
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia
venezia.arti@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, Via Marco Polo 8, 35010, Borgoricco (PD)

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Le illustrazioni dei seguenti autori:
Luthy (pp. 52-53)
Riello (pp. 72, 74)
Pierazzo (pp. 82-83)
Piva (pp. 95, 102)
Veratelli, Zavatta (p. 108)
Solovyova - Kouteinikova (p. 134)
Fabbiani (pp. 155-157)
Naim (pp. 170-172)
sono visibili a colori nella versione digitale, disponibile online.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Sommario

http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/2016/25/
DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Editoriale

A partire da questo numero «Venezia Arti» rilancia attraverso una 'nuova serie' la propria vocazione a divenire una rivista saldamente collegata agli studi e alle ricerche che si sviluppano nell'ambito delle arti, non solo in un ambito nazionale, ma sempre più in quello internazionale. L'edizione rimane affidata anzitutto alla presenza *online* sul sito delle Edizioni Ca' Foscari, anche se si conserva la versione cartacea per garantire la diffusione nelle principali biblioteche e la continuità della politica degli scambi librari con le istituzioni artistiche di ogni parte del mondo.

Sulla scia di una visione storico-critica consolidata, quella che la rivista ha sviluppato fin dalla sua fondazione, utilizzando gli strumenti informatici e la fruizione attraverso il web, a partire da questo numero, s'intende dedicare una sezione più ampia a una tematica trasversale, in grado di garantire uno sguardo pluri-disciplinare sulle teorie e sulle visioni artistico-culturali più recenti. Pertanto la redazione affida a specifici curatori il compito di raccogliere e coordinare i contributi che sono stati proposti dalla pluralità degli studiosi, invitati anche attraverso una *call for paper*s internazionale, e presi in esame dal comitato di lettura e da revisori anonimi.

Tale scelta si collega magnificamente all'eterogeneità degli studi di docenti, collaboratori, dottorandi e referenti del Dipartimento di Filosofia e Beni culturali, ambito nel quale la rivista prende vita. Nello stesso tempo, come di consueto, saranno accolti ancora contributi di vario argomento, con un'attenzione rivolta ai testi di giovani studiosi.

In tal modo «Venezia Arti» afferma il suo ruolo di laboratorio critico esemplare della produzione artistica contemporanea e dello sguardo storico sul progresso delle arti.

Carmelo Alberti
Direttore responsabile

Michela Agazzi
Co-Direttore

Alberto Prandi, copertina del primo numero di *Venezia Arti*, 1987

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016
[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Ricordo di Alberto Prandi sempre vivo

Sergio Marinelli
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La leggerezza, l'eleganza di Alberto: non si può scrivere il necrologio di uno così. E il suo pudore: non parlava mai della sua famiglia (solo, ora, della figlia Carolina), dei suoi amori, delle sue aspettative e delle sue aspirazioni. Riguardando le fotografie dei Lotze, nell'esperienza di mostra che più da vicino abbiamo condiviso, penso a lui, nel migliore dei modi, come a un uomo ancora dell'Ottocento.

Si sapeva che la sua famiglia, per vie indirette, si era fissata a Merano. Che qualcuno in famiglia aveva fatto il pittore. Non so come ma, nel senso migliore, Alberto si è portato dietro tutti i secoli della civiltà dell'Austria, il rigore del suo ordine e del suo impero, dei suoi archivi, l'onestà e la disciplina leale dei funzionari, combinandolo imprevedibilmente con un'anarchia creativa di fondo, che gli veniva da chissà quali altre radici, un senso incondizionato di libertà.

Poi gli anni veronesi, al Liceo Artistico, nella città che era allo sbocco naturale della Valle dell'Adige. E poi Architettura a Venezia, negli anni in cui la Facoltà è stata più viva, culturalmente e politicamente, nella sua storia. Di quel tempo Alberto aveva conservato tutti gli amici – era popolarissimo a Venezia – ma di quel tempo sembra non aver più parlato con gli altri. Non so se non ne amasse parlare; semplicemente non parlava di quel che lui aveva fatto ma di quello che avevano fatto gli altri. Non è stato un professionista fantasioso del '68 o del post '68 e quindi non ne ha raccolto, come tanti altri coetanei, utili e vantaggi.

Alberto non è stato poi un architetto di case o di città: è stato un architetto del sapere, della conoscenza, della storia. Di libri, ma non solo di libri. Ha creato l'architettura, la gabbia tipografica, di riviste come *Venezia Arti*, su commissione di Wladimiro Dorigo per il Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Ca' Foscari, nel 1987, o *Aldèbaran*, per pura amicizia con lo scrivente, senza alcun compenso, nel 2011. In lui in ogni caso la conoscenza poteva esistere solo in una forma estetica chiara, ordinata, architettonicamente e graficamente disposta, che faceva del libro, ma anche del manifesto, della mostra, dei suoi materiali illustrativi, una visione, una comunicazione perfetta. Ma normale, nel senso filologico che rientrava nella norma, naturale, senza che si potessero mai avvertire eccessi o scadimenti. Così possiamo sentire anche come non casuale che uno degli ultimi interventi critici, ancora non pubblicato, sia stato al Convegno su Aldo Manuzio, il grande tipografo, editore o meglio artefice della cultura del Cinquecento veneziano. Nel 1995 Alberto è stato poi il fondatore del TIF (Tipoteca Italiana Fondazione) col Museo dei caratteri e della tipografia, a Cornuda. E proprio l'immagine singolare di una Tipoteca rende bene l'idea di una ricerca sugli elementi elementari e basici dell'arte della scrittura, della stampa e della grafica e su una scienza del loro ordine e disposizione.

Dalla storia dell'Impero e dei suoi archivi a quella di Venezia, capitale, per secoli, dell'editoria e dei libri, gli anni, per Alberto, devono esser passati con leggerezza, inavvertiti.

La storia, appunto, è diventata il campo d'azione di Alberto che, non solo a suo modo ma soprattutto per noi, l'ha ricostruita con meticolosa e impercepibile precisione, nel suo ruolo apparentemente appartato, non protagonista, ma fondamentale di catalogatore, progettista e organizzatore di catalogazioni. Dare senso, ordine logico ai materiali spesso abbandonati (e ormai privi di senso) delle biblioteche e degli archivi è stata un'attività poco appariscente, animata spesso da un ineguagliabile spirito di servizio, di cui tutti siamo oggi beneficiari. Ma l'intelligenza lungimirante di Alberto non si è limitata all'esecuzione del lavoro progettato ma anche alla formazione scientifica e pratica dei catalogatori, in innumerevoli corsi istruiti superando defatiganti difficoltà burocratiche.

In questo ha avuto un ruolo sociale non indifferente, come assai raramente accade per i suoi colleghi accademici

Che la storia arrivasse fino a noi, che fossimo noi la storia, la sua coscienza possibile, pareva naturale e scontato, senza esternazioni, senza

dichiarazioni retoriche. Forse per questo, in età ancora relativamente giovane, Alberto ha iniziato a depositare un fondo di documenti del suo tempo e della sua storia presso la Biblioteca Marciana, l'istituto più prestigioso ed emblematico del passato culturale veneziano.

Ma Alberto è noto soprattutto come storico della fotografia, pratica cui si è dedicato, a suo dire, dal 1975, ma di fatto forse, per il suo atteggiamento, da prima. Se non è stato, anche per ragioni anagrafiche, essendo nato solo nel 1948, il primo del genere in Italia, è stato il primo a introdurre un nuovo modo di fare la storia della fotografia, applicando il metodo storico indiziario, lavorando nelle biblioteche e negli archivi, e portando là anche i suoi studenti. E nei suoi studi la fotografia si è rivelata prevedibilmente, logicamente, rigorosamente, l'immagine della storia. Tra perlustrazioni e catalogazioni quello che poi emerge è non solo il concetto, ma la realtà storica del territorio. Innumerevoli sono i suoi interventi, dalla collaborazione alla *Fotografia italiana dell'800*, del 1980 a *I Ferretto fotografi di Treviso*, del 1985, a *La Persia Qajar* del 2010. La sensazione dell'importanza del recupero culturale di un territorio Alberto la maturò, mi pare di averglielo sentito ricordare, impaginando il catalogo di una mostra che riguardava il suo amato e mai rinnegato territorio culturale trentino, *Der Kurort, il mito della città di cura*, organizzata da Carlo Oradini ad Arco nel 1980.

Posso soffermarmi con più certezza sulle due esperienze veronesi, perché ne sono stato testimone e partecipe. *Dall'Oca Bianca-Fotografie* (1981) era per l'occasione del ritrovamento del fondo di lastre di un pittore estroso, discusso, quasi sempre sopra le righe. Alberto curò la catalogazione e la conservazione del fondo, seguì con le sue indicazioni la ristampa moderna delle lastre, studiò con brio e divertimento, ricostruendo un racconto, la grafica del libro. Nel suo saggio in catalogo, travalicando la contingente e ormai quasi ritardataria situazione veronese, faceva mirabilmente il punto di tutta la situazione dei rapporti tra pittura e fotografia, all'inizio del suo impiego, per professionisti e dilettanti, nell'Italia ottocentesca. *Lotze. Lo studio fotografico 1852-1909*, anch'esso impaginato da Alberto, è stato indubbiamente, per l'aspetto grafico, il più bel catalogo di mostra dei musei di Verona. Anche in questo caso Alberto curò la catalogazione e la ricostruzione dei fondi, per quanto era allora noto, delle generazioni della famiglia dei fotografi. Nel saggio in catalogo trattò sinteticamente il tema, fondamentale per la storia della fotografia, dei primi fotografi viaggiatori stranieri in Italia. Fotografo dell'arte figurativa, di quella militare, della ritrattistica e della paleografia, sempre tecnicamente perfetto e al tempo stesso personaggio misterioso e discretissimo, Moritz Lotze, ne sono certo, è stato anche il fotografo preferito di Alberto, quello di cui si sentiva l'unico vero 'specialista'. In tempi più recenti, in seguito al rinvenimento di nuovi album usciti dal suo studio, ne ha curato altre mostre al Museo di Verona nel 2010 e di Riva nel 2012.

Alberto ha insegnato a partire dal 1995, allo IUAV, all'Università di Verona, all'Università di Ca' Foscari. E tutto questo in un ruolo precario *a latere*, non facile, senza l'incardinamento sicuro nella filiera universitaria, dove la Storia della Fotografia, che era la materia più seguita, con più esami degli studenti, non rientrava nei giochi e negli interessi accademici già consolidati e prevalenti. Mentre lui intanto era diventato il riferimento e il generoso consigliere di tutti, per la fotografia, per la grafica, per la catalogazione, per la cultura.

La sua è stata, per noi, un'occasione perduta, anche se lui ci ha dato tutto, ugualmente.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Le soglie e i custodi delle arti
Una nota introduttiva

Roberta Dreon e Diego Mantoan[1]

La questione del confine delle arti non è certo una novità sui tavoli di discussione che hanno impegnato da tempo artisti di vario genere, filosofi e teorici. Anzi si potrebbe sostenere che nella storia più recente delle arti e dell'estetica il discorso sui limiti o i confini delle arti è stato cruciale almeno in due ambiti fondamentali. Da un lato nel campo della ricerca (sostanzialmente senza successo) dei limiti che definirebbero il concetto di arte, determinandone il perimetro rispetto a ciò che ne resta escluso. Dall'altro lato, l'idea di determinare un confine è stata cruciale nel profilarsi della concezione autonomistica dell'arte, ovvero nella questione della sua emancipazione da norme e criteri di giudizio eteronomi, imposti all'arte stessa dall'esterno, appunto da ciò che arte non è (anch'essa, per altro, in gran parte presunta o perseguita, ma mai completamente realizzata).

Nel dibattito che si è sviluppato nell'estetica di tradizione analitica a partire dal noto articolo di Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, i diversi protagonisti si sono scontrati con le difficoltà, se non con l'impossibilità, di fornire una definizione chiara e distinta del concetto di arte. Per restare alle posizioni più note, qualcuno ha continuato a perseguire l'intento di individuare una determinazione essenzialista del concetto, mosso dalla convinzione che il mondo dell'arte sta al mondo delle entità del mondo reale come la città celeste sta alla città terrena (Danto) – per cui alla differenza concettuale corrisponderebbe una vera e propria divergenza ontologica. Altri hanno optato per una definizione procedurale (Dickie), che non rinuncia tuttavia all'imperativo indiscusso di fissare confini chiari e netti, affidandoli, tuttavia, agli attori riconosciuti dell'istituzione. D'altra parte i conferimenti da parte di questi soggetti dello *status* di opera d'arte a un determinato oggetto assomigliano molto agli atti battesimali che sanciscono nettamente l'ingresso in una comunità dalla quale si può appunto solo essere inclusi o esclusi, *tertium non datur* – più che quello di intermediari nel contesto di una istituzione sociale, il loro ruolo sembra ancora analogo a quello attribuito dalla cultura moderna alla coscienza estetica.

In ogni caso, i vari protagonisti di questo dibattito si sono concentrati su quella che è stata percepita come una necessità, ovvero sull'individuazione di una definizione unica e univoca, i cui confini potessero essere determinati senza vaghezze, senza sfumature di sorta, che potessero lasciare in sospeso la questione se anche casi estremi come *In Advance of a Broken Arm* fosse uno spalaneve o un'opera d'arte. Una logica binaria del dentro o fuori il perimetro di un determinato concetto sembra essere stata sottesa a questo genere di impresa e al disorientamento provocato da tutte quelle circostanze – le sfide delle avanguardie artistiche, ma anche tutte le forme d'arte difficilmente riconducibili a un modello oggettuale – che inevitabilmente provocano delle tensioni, se non arrivano addirittura a mettere in questione la cogenza del paradigma definitorio.

Sull'altro versante, al prezzo di qualche semplificazione ma non senza un ampio sfondo di verità, Gadamer, come è noto, ha ricostruito il processo di differenziazione dell'arte e dell'esperienza estetica cui è approdata la cosiddetta cultura estetica nel corso degli ultimi due secoli e mezzo. Questa tradizione culturale avrebbe cominciato col distinguere su basi kantiane il dominio dell'arte dalle ingerenze della morale – ma prima ancora del culto e della religione – per arrivare poi a escluderlo dalla cognizione, ovvero dalle necessità, giudicate ingiustamente coercitive, di essere sottoposto ai criteri del vero e del falso. Quasi tre decenni prima Dewey stigmatizzava la concezione isolazionista dell'arte diffusa nelle società contemporanee, riconducendola piuttosto a cause radicate nella nuova cultura materiale: da un lato, l'esigenza da parte dei na-

1 Si specifica che Roberta Dreon è autrice della prima parte (da pagina 9 a pagina 11) dell'introduzione, mentre Diego Mantoan ha redatto la seconda parte (a partire dalla riga bianca di stacco di pagina 11 fino a pagina 13)

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-0

scenti stati-nazione di fine Ottocento di imporre la loro identità culturale su quella degli altri concorrenti politici, dall'altro, la forte spinta verso la compartimentalizzazione delle attività umane impressa dalla divisione del lavoro – per non citare la morale dualistica o la psicologia popolare come fattori che influiscono sui comportamenti umani più profondamente delle teorie esplicite, specialmente di quelle filosofiche.

Ma è noto che, se alcuni critici hanno sottolineato gli aspetti negativi della separazione dell'arte dalle altre attività umane, altri hanno ribadito la portata emancipatoria della esclusione di criteri di giudizio religioso e morale in fatto di arte, così come di norme di valutazione politica o comunque extra-artistica. Se Greenberg enfatizzava il formalismo come baluardo dell'avanguardia di contro all'affermazione del *kitsch*, Marcuse sottolineava la portata eversiva del disinteresse e dell'antifinalità in arte come limite e argine a forme di società basate sul perseguimento esclusivo del profitto, mentre Adorno rivendicava la necessità dell'autonomia estetica come possibilità unica ed estrema per resistere alla realtà data – alla commistione ritenuta nefasta di dominio politico e leggi del mercato.

La separazione autonomistica dell'arte dalla vita veniva poi riconfermata sul versante artistico dalle avanguardie storiche e dai loro tentativi di sfondare i limiti dell'istituzione arte dall'interno, nel tentativo di ricondurre l'arte, per dirla con Peter Bürger, a prassi vitale. Come è noto, tuttavia, quei tentativi sono falliti nella misura in cui il sistema dell'arte si è mostrato più forte dei suoi assalitori, riuscendo nell'impresa di istituzionalizzarli a loro volta, di farli diventare anch'essi parte riconosciuta del sistema contestato – un sistema che non comprende soltanto le opere d'arte e gli artisti che le creerebbero in piena autonomia, ma la rete complessiva di produzione, distribuzione e fruizione dell'arte, che certo nel contesto contemporaneo è relativamente indipendente da altre forme di gestione delle attività umane, ma è ben lungi dal potersi definire autonoma.

Non solo per questo è evidente che la piena autonomizzazione dell'arte dagli altri campi della vita sociale non si è mai realizzata completamente: per come sono andate le cose, non possiamo non constatare che la differenziazione dell'estetico ha alla fine consentito al mercato dell'arte di farla da padrone – in assenza di altri criteri oggettivi, il prezzo dell'opera ne decreta ormai il valore, almeno quello più rilevante da un certo punto di vista. Inoltre è ormai palese che la concezione dell'arte autentica come arte autonoma ha lasciato fuori dal suo perimetro non solo le vecchie forme artigianali, ma anche l'arte di massa, dall'industria cinematografica a quella discografica e televisiva, insieme a tutta una serie di pratiche sia legate alla produzione industriale di cultura sia relativamente indipendenti.

Ma anche nel caso dell'autonomia artistica presunta o reale, perseguita o criticata, sembra abbia prevalso una logica binaria: o separazioni nette a salvaguardia dell'autonomia dell'arte e della sua presunta purezza – dagli attacchi della politica e dalla *longa manus* del mercato – o il suo dissolvimento nella vita – ma, come si ricordava sopra, da questo punto di vista le avanguardie storiche hanno sostanzialmente fallito e l'istituzione arte si è dimostrata capace di inglobarle al suo interno.

Il sospetto che la ricerca di una definizione concettuale unitaria e nettamente determinata potesse diventare così urgente solo con il prevalere di una concezione autonomistica dell'arte è forte, ma in generale le correlazioni tra una questione e l'altra restano ancora in gran parte da esplicitare.

Il fascicolo corrente di *Venezia Arti* non ha certo la presunzione di porre fine a questo genere di istanze. L'intento che ha guidato i curatori e la linea che sembra emergere dai saggi raccolti è piuttosto quella di esplorare una terza alternativa minore rispetto a quelle tendenzialmente dualistiche sopraccitate: o una definizione univoca, chiara e distinta del concetto di arte – tra l'altro al singolare e con una implicita lettera maiuscola – oppure l'impresa filosofica fallisce; o la totale autonomia delle arti da ogni forma di ingerenza indebita e da ogni contaminazione con gli aspetti regressivi della realtà materiale in cui viviamo o l'abbandono alle allettanti braccia del mercato e del potere nelle sue varie forme, nonché il collassare di ogni distinzione tra arti e cultura di massa.

Invece di pensare che o si danno confini netti oppure non ce ne sono affatto, la proposta è quella di riflettere sulle soglie e sulle differenze storiche e provvisorie, plurali e contestuali, ma non per questo meno cogenti per le forme di vita cui apparteniamo, che si possono riconoscere tra le innumerevoli pratiche artistiche di cui noi umani continuiamo a mostrarci capaci. D'altra parte riconoscere il carattere più sfumato e contestuale di certi limiti o di certe soglie, non significa negare che siano rilevanti e che possano essere trasgrediti senza conseguenze.

Può trattarsi dei confini labili, ma non trascu-

rabili, peculiari di un determinato ambito artistico, per cui le norme riscontrabili al suo interno oscillano dalla convenzione esplicita o dalla stipulazione concertata all'abito di comportamento e alla regola tacita. È il caso del limite sfumato per cui l'artista deve farsi anche imprenditore della propria attività – come del resto accadeva anche al pittore rinascimentale –, ma questo non implica che sia costretto a rinunciare a sentirsi custode della propria arte, quanto piuttosto che debba fare i conti con il retaggio dell'ideologia romantica del genio artistico. Si tratta anche del confine mobile tra arte e consumo, nonché della capacità di muoversi da parte di qualcuno sulla frontiera tra una possibilità e l'altra: che cosa sta dentro l'arte e che cosa ne resta fuori non è stabilito una volta per tutte né con un confine netto. Si deve inoltre considerare come la relazione tra opera e fruitore sia sempre mediata da altri agenti – critici, curatori, e addetti ai lavori, ma anche istituzioni pubbliche e private, immagini, parole, etichette – che contribuiscono collettivamente a configurare un perimetro mobile, ma non per questo irrilevante. Chi sono gli intermediari e i custodi, come di volta in volta abbiano disegnato il loro compito o, più spesso, come si siano trovati a giocare un certo ruolo, ma anche fino a che punto siano stati considerati detentori legittimi di una qualche forma di riconoscimento istituzionale, diventano allora questioni molto interessanti.

Un approccio di questo tipo – per cui i confini non solo sono ambivalenti, chiudono e circoscrivono, ma anche aprono e sono soglia di qualcos'altro, sono contestuali e sfumati, soprattutto possono non essere rigidamente esclusivi – non poteva che implicare una esplicita opzione interdisciplinare, di sostanza e non di maniera, che contribuisce anche a capire come di volta in volta certi limiti siano comunque tutt'altro che trascurabili e certe figure di intermediari tutt'altro che marginali o aleatorie.

Ad aprire il ragionamento sui possibili approcci teorici allo studio delle soglie e dei custodi è un contributo di Noël Carrol che, partendo dalla nota tesi di Danto sulla destituzione filosofica dell'arte, cerca di argomentare come il pensiero del teorico americano relativo alla storia dell'arte possa essere altresì interpretato quale modo per conferire un potere di tipo politico all'arte, quello che definisce una sorta di *political re-enfranchisement*. Per Carrol, la filosofia di Danto suona come la campana a morto della riflessività modernista, liberando così gli artisti dalle costrizioni del formalismo e rilegittimando il pieno inserimento dell'arte nel campo della cognizione e della retorica, tanto da favorire l'emersione di opere di contenuto più o meno esplicitamente politico.

Nathalie Heinich affronta invece la posizione e la natura degli intermediari nell'arte contemporanea, considerandone sia la genesi storica, sia il ruolo fondamentale ormai assunto nella definizione o legittimazione di cosa venga ritenuta un'opera d'arte o chi sia un artista. Offrendo un esempio concreto nelle recenti vicende artistiche francesi, nonché analizzando il profilo formativo e culturale degli intermediari artistici in Francia, Heinich perviene a una mappatura di tipo sociologico delle differenti categorie di persone, istituzioni e oggetti che svolgono una funzione determinante nel campo dell'arte contemporanea.

Ponendosi da una prospettiva di tipo economico aziendale, Calcagno e Balzarin analizzano la figura dell'artista-imprenditore nella società contemporanea, inteso quale creatore di contenuti artistici che si occupa anche dell'aspetto gestionale della propria professione. Attraverso una serie di interviste a specialisti nelle arti performative che hanno fondato la propria intrapresa culturale, le autrici osservano come l'accesso alla logica del mondo del business di fatto renda l'artista un custode dell'integrità dell'arte, poiché deve garantire lo sviluppo del linguaggio artistico su cui si fonda la propria attività economica.

Riportando il ragionamento all'osservazione filosofica del mondo culturale contemporaneo, Goldoni riconosce il profondo mutamento storico e antropologico avvenuto nell'attuale comprensione della creatività, pretesa e praticata ormai non soltanto nell'arte, ma pure nell'economia e nella vita. Nonostante molte istituzioni artistiche resistano a tale cambiamento per inerzia della propria organizzazione, le vecchie industrie culturali hanno ormai ceduto il passo a un'economia dell'innovazione costante che sembra allinearsi alla necessità di sviluppare sempre nuovi linguaggi postulata dalle avanguardie artistiche. Goldoni suggerisce tuttavia come la distruzione delle vecchie regole possa offrire alle arti la possibilità di riconoscere e liberare ciò che è singolare e condiviso nella vita.

Il contributo di Michael Lüthy e Bernhard Schieder apre a una serie di ragionamenti sulle soglie fra le arti, fra l'arte e quanto vi resta fuori, nonché sui possibili sconfinamenti fra questi vari settori. Affrontando il tema delle implicazioni economiche dell'arte, specie la chiara tendenza a riflettere sul rapporto fra opera d'arte e cultura consumistica, si dimostra come la frontiera fra

l'arte e ciò che non é considerato tale sia in realtà sfumata o spesso indefinita. Dopo aver affrontato le condizioni istituzionali, mediali ed economiche del campo delle arti visive, Lüthy e Schieder si concentrano sull'analisi di un caso concreto, *The Store* di Claes Oldenburg, grazie al quale rendere evidente l'interrelazione fra l'arte, la sua dimensione economica e il consumo di massa.

I tentativi di sconfinamento sono invece l'argomento scelto da Diego Mantoan per ragionare sull'esistenza di una soglia fra le diverse discipline artistiche, nonché sui custodi delle stesse e sui requisiti che condizionano la possibile accettazione in un nuovo campo artistico. Il contributo mette a confronto le tesi di Pierre Bourdieu, sull'esistenza di campi artistici ben delimitati a cui si partecipa con il necessario *habitus*, con quelle di Howard Becker, il quale individua vari mondi dell'arte regolati da convenzioni, senza tuttavia tracciare confini impenetrabili. Le premesse teoriche sono poi calate sul recente caso di tre celebri artisti visivi britannici, i quali hanno tentato con alterna fortuna lo sconfinamento in un nuovo settore artistico.

Permanendo sulla linea dell'interdisciplinarità Giorgio Riello propone un'analisi delle metodologie con cui affrontare lo studio di un settore o di una categorie di oggetti che stanno per loro natura al crocevia fra attività creativa, oggetto di consumo e produzione di massa. Il contributo è un tentativo di addivenire a una storia della moda prendendo in rassegna tre differenti approcci metodologici: la storia del costume incline alla tradizione storico-artistica; i più recenti *fashion studies* che sposano il rigore teorico con un metodo di tipo deduttivo; infine, gli studi di cultura materiale applicati alla moda, ossia una metodologia ibrida in cui i prodotti assumono un ruolo centrale in una prospettiva che abbraccia le pratiche sociali, culturali ed economiche in un dato momento storico.

Il contributo di Patrizia Pierazzo si muove invece lungo il confine delle diverse sensibilità e identità nazionali in relazione ai beni culturali, concentrandosi sul valore e sulla percezione che abbiamo dei lasciti che rientrano nel novero della cosiddetta archeologia industriale. Prendendo spunto dal caso della gru idraulica Armstrong and Mitchell, gioiello della tecnologia di epoca vittoriana e di cui rimane un unico esempio nel cuore dell'Arsenale di Venezia, la riflessione verte di un bene industriale, sottolineando come la pratica effettiva della conservazione dipenda innanzitutto dallo specifico contesto sociale e culturale.

Gli ultimi quattro contributi presentano una serie di casi studio relativi al tema delle soglie e dei custodi che analizzano esempi concreti nella storia dell'arte moderna o in quella delle professioni e istituzioni artistiche. Il saggio di Maria Chiara Piva prende spunto dal termine 'custode' per declinarlo nella sua accezione squisitamente museale, così da tracciarne l'uso attraverso una ricerca puntuale nella documentazione storica e identificarne variazioni nel suo utilizzo in relazione all'evoluzione delle collezioni d'arte e dei musei. Osservando la realtà geografica italiana lungo gli ultimi due secoli di storia dei musei e del restauro viene chiarita la progressiva messa a punto delle professioni legate al mondo della tutela del patrimonio culturale, fotografando il lento passaggio dal custode come curatore, conservatore e restauratore, al custode come guardiano.

Rimanendo nell'ambito delle professioni legate ai beni artistici, Federica Veratelli e Giulio Zavatta indagano il ruolo dello storico dell'arte Antonio Morassi nell'affare dei 'falsari dei Guardi', un avvincente episodio ricompreso fra le principali vicende del mercato dell'arte del secolo scorso. Spaziando fra *expertises*, lettere, appunti, cataloghi d'asta e fotografie provenienti dalla Fototeca-Archivio dello stesso Morassi e da questi annotate con vivaci commenti, il contributo cerca di ripercorrere i diversi ruoli svolti dallo studioso nella *querelle* sui falsi Guardi, nonché di mettere in luce la sua idea di soglia tra il vero e il falso.

Damiano Acciarino propone una prima panoramica sulle *Lettere sopra la pittura grottesca* di Pirro Ligorio (1581), contestualizzandole nel dibattito rinascimentale sulle grottesche e mettendole in relazione con i precedenti scritti del Ligorio sull'argomento. Attraverso il confronto di queste fonti è possibile ricostruire le argomentazioni più importanti nell'intenso dibattito intellettuale sulla liceità di queste decorazioni, permettendo di riconoscere la presenza di fazioni strenuamente contrapposte. Pirro Ligorio si staglia per il suo ruolo di difensore e custode delle grottesche avversando le posizioni di discredito seguite alla pervasività culturale della controriforma.

A chiusura della sezione monografica, Inessa Kouteinikova e Karina Solovyova analizzano il lavoro di numerosi fotografi – russi e stranieri – attivi nell'area del Caucaso nel corso del XIX secolo, presentando un interessante caso per valutare la progressiva formazione del profilo professionale del fotografo e la graduale crescita nella funzione artistica del medium fotografico. L'esempio di fotografi itineranti e studi stabili,

campagne militari ed esplorazione etnografica nel Caucaso mostra chiaramente come, ai suoi esordi, la fotografia stesse a cavallo fra diversi campi: tra l'artigianato e il commercio, tra la celebrazione politica e la funzione mediatica, tra la documentazione di luoghi e popoli e la finalità meramente artistica.

Concludiamo questo breve scritto introduttivo con alcune note tecniche. Il contributo di Noël Carrol offre un'anticipazione esclusiva, trattandosi di un capitolo riadattato per la rivista dalla sua monografia in preparazione sulla filosofia dell'arte di Arthur Danto. Il saggio di Nathalie Heinich è una prima traduzione italiana dalla versione inglese dello stesso pubblicato col titolo «Mapping Intermediaries in Contemporary Art according to Pragmatic Sociology» (695-702) nel volume 6 del 2012 dello European Journal of Cultural Studies. L'articolo di Michael Lüthy e Bernhard Schieder è invece tradotto dal tedesco e tratto dal capitolo «Die Kunst und ihr Außen» (173-194) dal volume edito nel 2011 da Friedrich Geiger e Frank Hentschel sulla musica fra la sua forma seria e quella di intrattenimento, intitolato «Zwischen „U“ und „E“. Grenzüberschreitungen in der Musik nach 195». Entrambe le traduzioni sono ad opera dei curatori della sezione monografica e alla loro prima pubblicazione in Italia. Il contributo di Giorgio Riello, infine, è la seconda versione italiana dello stesso, rivista dall'autore appositamente per questo numero e tratta dal saggio inglese «The Object of Fashion: Methodological Approaches to the Study of Fashion» (1-9) originariamente pubblicato nel volume 3/1 del 2011 del Journal of Aesthetics and Culture.

I restanti otto articoli sono il frutto di una *call for abstracts* internazionale svolta fra i mesi di febbraio e marzo del 2016, a cui è seguito un processo di *blind peer review* sui saggi selezionati. Cogliamo l'occasione per ringraziare la direzione della rivista e i revisori coinvolti nella produzione di questo primo numero monografico per avere offerto uno spazio prezioso a questo progetto e per averlo sostenuto nelle varie fasi di realizzazione.

Venezia, ottobre 2016

La soglia e i custodi delle arti

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Arthur Danto and the Political Re-Enfranchisement of Art

Noël Carroll
(City University of New York, USA)

Abstract A recurring theme of Arthur Danto's philosophy of art is that of the philosophical disenfranchisement of art. This is Danto's version of the Ancient Quarrel between poetry and philosophy. In terms of cultural politics, philosophers – since Socrates met Ion – have attempted to demote the authority of poets (and, by extension, artists in general). Philosophers have sought to achieve this by means of a number of strategies – from the denial that art can provide knowledge to the idea that art is detached from the practical, including the political, life of the culture at large. Danto's own 'end of art' thesis may be the most recent variation on this motif. However, even if Danto's philosophy of art history contributes to the philosophical disenfranchisement of art, Danto's philosophy of art can be interpreted as a way of re-enfranchising art politically.

Keywords Arthur Danto. Philosophical disenfranchisement. Philosophy of art.

1 Disenfranchising Art

By the time Plato recorded the adventures of Socrates, the rivalry between poetry and philosophy was spoken of as 'ancient'. The crux of the matter was this: Homer was said to be the educator of the Greeks, but Plato thought a more suitable candidate for the job was his own teacher, Socrates. Thus, Plato waged full-scale war against the poets, culminating with the recommendation that they be banished from his Republic as Socrates had been banished from Athens (in part due to the way in which he was represented by poets like Aristophanes).

Danto calls Plato's revenge-quest the "philosophical disenfranchisement of art". It began in ancient Greece and it has continued in various ways into our own time. Moreover, with the philosophical disenfranchisement of art comes political disenfranchisement and this in two ways: 1) art is disenfranchised as a serious player in the realm of cultural politics in general, and 2) in the realm of politics proper art is denied its voice.

Just as Plato rejected the idea that the sophists were fit to be the educators of the Greeks, so too did he distrust the poets and artists. In his first skirmish with the poets, Plato uses the rhapsode Ion – the singer of the *Iliad* and the *Odyssey* – to stalk Homer. Socrates repeatedly stresses that rhapsodes and, by extension, poets don't know anything. And if they don't know anything, then they clearly have nothing to teach. Thus the Greeks should look elsewhere for their tutors. And it is hard to resist the surmise that Plato is implicitly recommending that they look towards those who specialize in the love of knowledge, aka the philosophers.

In his *Republic*, Plato's arguments heat up. The artists cannot offer the Greeks knowledge, because, since what they describe or depict by way of imitations are particulars, they are at a third remove from genuine knowledge – i.e., knowledge of the Forms. This disenfranchises the artists philosophically in the sense that artists are said to lack access to the font of philosophical knowledge, the Platonic Ideas. But, as Danto argues, it also denies that art has political efficacy.

Danto writes:

> It has been insufficiently appreciated how political the theory [of art as imitation] is, for it has the effect, if credited, of paralyzing the artist: if audiences appreciate that art is illusion, sufficiently like it to be mistaken for it but situated outside reality, so that it could have neither the causes nor the effects of reality – an idle epiphenomenon – then art is metaphysically ephemeralized. It can tell us nothing we

The present paper is meant to be a chapter of the author's upcoming publication on Arthur Danto's philosophy of art. The curators would thus like to thank the author for this exclusive preview.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-1
Submission 2016-10-07 | © 2016

> do not already know, and the artist is reduced to a mere simulator, with knowledge of nothing save how to imitate. So he cannot have the authority of someone who works in reality – like a carpenter, or a navigator or a doctor – or who understands how to know reality, like the philosopher, rather than, as a mirror, someone who knows only how to render appearances. Mimesis was, then, less a theory of art than a philosophical aggression against art (one which, by the way, makes Aristophanes impossible), vaporizing art by situating it in a plane where it can do no harm because of how dangerous it was when not in that plane and interacting effectively with political reality. How deeply this theory of ephemerality has been internalized by artists themselves is testified by Auden's thought that "poetry makes nothing happen". (1992, 185)[2]

Here we see that Danto suspects that Plato not only disenfranchised art philosophically, but also, in effect, attempted to strip it of instrumentality altogether by consigning it to a world elsewhere – or, perhaps more accurately, to a world nowhere. Art was thus theoretically stigmatized as inconsequential. Moreover, this separation of art from the world of practical affairs (including political affairs) widened exponentially with the development of the aesthetic theory of art.

The foundation for the aesthetic theory of art was laid in the eighteenth century, when the notion of disinterested pleasure was mobilized to characterize the experience of beauty. Beauty, it was said, was a sensation of delight untainted by interest. This notion figured prominently in Kant's theory of aesthetic judgment. Furthermore, insofar as it was commonplace to associate art proper with beauty – as in the phrase the *beaux arts* – it was but a short step from correlating beauty with disinterested pleasure to characterizing art works as artifacts designed or intended to afford experiences of disinterested pleasure. Such a conception of art, of course, disenfranchised art politically, since politics is a sphere where interests compete.

Political art would be, by definition, art that is committed to the advancement of certain interests. But then political art is not really art by the lights of the aesthetic theory of art; for political art stirs up interested pleasure. The pleasure provoked by a national anthem, for example, is mixed up with the pleasure of pride one feels for her country. That is, the music is designed to reinforce a very interested pleasure. So-called political art, it turns out, according to the aesthetic theory of art, is not actually art at all, but pseudo-art, something art-like, but alloyed with the arousal of interest.

Authentic art is putatively dedicated to stimulating disinterested pleasure, pleasure that has nothing to do with any other social interests, including political ones. The aesthetic theories of Schopenhauer and Bell explicitly proclaim that art lifts us out of or releases us from the everyday, including everyday politics. Art is autonomous which means separate from every other social practice – cognitive, moral, economic, religious, and political.

That art is autonomous intellectually repeats the theme of the 'philosophical' disenfranchisement of art. Art does not serve up knowledge; it is not in the service of cognitive interests. But the aesthetic theory of art also disenfranchises art politically by separating art conceptually from political interests, among all the rest.

To a certain extent there is something truly ironic about this consequence of the aesthetic theory art, since it was arguably motivated, at least in part, as a firebreak against the sort of censorship of art that Plato and moralists ever since have sponsored. The aesthetic theory maintains that, because art is autonomous, when it is approached properly – that is, by one possessed of an aesthetic attitude and stationed at a suitably distanced, aesthetic remove – it poses no threat to the common good. That is why otherwise morally incendiary works are given a pass, if they have artistic merit – why, indeed, artistic merit is said to be redeeming.

Art supposedly transcends worldly interests; it lifts us out of the realm of human desire; it promotes experiences that we are said to value for their own sake. Art is free in the sense that it is free from interest and it is claimed that artists should be free to explore whatever they wish. Genuine art *qua* art is separate from the rest of society. This viewpoint, Danto maintains, "allowed the artist perfect freedom, but at the cost of total and logically guaranteed harmlessness" (1992, 188).

Perhaps, to a certain degree, the aesthetic theory of art was predicated upon putting in check Plato and subsequent censor's anxieties about

2 Specifically see "Dangerous Art", 179-198.

the harmfulness of art by declaring art categorically harmless or, at least, useless (not sub-serving any interests). Yet that prophylactic was bought at the high price of marginality. Danto may exaggerate the situation when he contends that the whole of Western philosophy has been involved in a massive and systematic effort to disenfranchise art from any practical role in life (Danto 1992, 192). But, like many effective hyperboles, this one points us in the direction of truth.

Art has been insulated theoretically from the rest of social life, including politics, to the point that most of our contemporaries do not take art (or, at least, high art) very seriously; it does not, quite evidently, shape political thinking significantly. Art has freed itself from servitude to church and country, but that freedom in large measure is a matter of neglect or, if attention is paid to it, the art work is framed in terms of an almost willful diminution of its efficacy – as when Robert Mapplethorpe's sexual politics were explicated-away by his defenders (!) in terms of mere formal designs.

Perhaps the most recent disenfranchisement of art has been served up by Danto, himself. He has argued that art has come to an end (cf. "The End of Art", 1986, 81-116). What he means by his end-of-art thesis is that a certain progressive, developmental process has come to a resting point and can proceed no further. The historical process that Danto has in mind is the project – often referred to as Modernism – of the self-definition of art by means of art. That is, artists – or ambitious artists – since the time of Manet have, so it is argued, been engaged in trying to discover and acknowledge the essence of their art forms by means of works in the very art forms they sought to define. Painters, for instance, were gradually homing-in on the nature of painting, which many of them thought was involved in, among other things, its two-dimensionality. This program, of course, was philosophical inasmuch as it was concerned with the ontology of painting, its conditions of possibility.

The Modernist project with respect to painting presumed that whatever property or properties defined paintings as such, they would be perceptible properties – properties one could eyeball. Danto, however, argues that the Modernist endeavor was up-ended by works like Andy Warhol's *Brillo Box*. Why? Because *Brillo Box* ostensibly revealed that whatever defined art, it could not be something perceptible. Why? Because *Brillo Box* by Warhol is an art work, but none of the hundreds of thousands of Brillo Boxes by Proctor and Gamble are art works. Therefore, whatever it is that is constitutory of art status cannot be discerned by the naked eye. It must be indiscernible.

This marks the end not only of the Modernist movement, but of the project of the self-definition of art by means of art. Why? Because artists, such as painters, work by means of appearances and, if that which defines art is indiscernible, then the artist can't foreground it by means of paint. An artist, like Warhol, advanced the question of the nature of art as far along as he could working within the resources of appearances; Warhol, Danto likes to say, got the problem of the definition of art into its proper philosophical form by framing it as a issue of indiscernibilia. But now the question of the nature of art belongs to philosophers, folks, who in the tradition of Plato, can penetrate through appearances to essences.

Just as Homer's team had to be replaced by Socrates's guys, so the Modernists have to give way to Danto and his crew. The philosophical project of the definition of art can no longer be entrusted to artists, because it has left the realm of the senses. Art, with respect to the project of self-definition, comes to a halt, blocked by a conceptual impasse it cannot surmount. And thus art is disenfranchised philosophically once again.

However, even if Danto's end-of-art thesis disenfranchises art philosophically, it does not disenfranchise art politically. In fact, political engagement is one of the things that art can pursue now that the attempt to define art by means of art has come to a halt. Moreover, Danto's philosophy of art also makes political art possible, because of the way in which Danto's approach vehemently rejects the sorts of aesthetic theories of art that reduce the status of art to that of something separate but harmless (or ineffectual) politically and otherwise.

2 Danto and the Possibility of Political Art

By taking the task of defining art out of the hands of artists and appropriating it for himself and his guild, Danto disenfranchises art philosophically. And undoubtedly, in terms of cultural politics, this might be read as scoring a point for philosophy and against art with respect to their ancient rivalry. Yet, at the same time, both Danto's philosophy of art history and his philosophy of art are theoretical contributions to the rehabilitation of the possibility of political

art after Modernism.

An evolutionary and programmatic conception of the history of art – like the reflexive Modernist project of self-definition – while freeing the artist from the hurly-burly interests of everyday affairs, nevertheless, at the same time, enslaved the artist to an agenda. Once the two dimensionality of painting was disclosed and acknowledged, other questions followed, such as questions about the nature of the painting's edge, and so forth. A next step would always be mandated, until the project of self-definition was complete.

In conversation, Danto once described to me the way in which he imagined the Modernist program of interrogating the essence of painting. He envisioned the artists like pharaoh's slaves, chained to great, rectangular slabs of stone and hectored onward by critics liberally administering tongue-lashings. And so it would continue, until the pyramid of Modernism was finished. But, by subverting the intellectual sustainability of Modernism through his articulation of the significance of Warhol's work, Danto freed the slaves. Construction of the pyramid could be abandoned in good conscience and artists were once again free.

Free to do what? Free to return to serving largely human ends; free to play a role in the enhancement of human life (cf. "Approaching the End of Art", Danto 1987, 217-218). Free to express sadness and joy; free to console, heal, and outrage. Free to warn or inspire. And this, of course, includes the freedom to produce political art, divorced from any pressure to acknowledge the essence of art. In liberating itself from the philosophical project of self-definition, art is philosophically disenfranchised, but in a way that opens up the possibility of being politically re-enfranchised.

Several other elements of Danto's philosophy are also extremely congenial to the re-enfranchisement of political art-making. Danto's philosophy of art, for example, is adamantly opposed to the aesthetic theory of art, one of the most influential philosophical devices for disenfranchising art. Danto is opposed to formalist versions of the aesthetic theory as found in authors like Clive Bell insofar as Danto maintains that the properties that make something an artwork are indiscernible, whereas significant form, Bell's favourite criterion for art status, is the sort of thing that the eye can track.

Furthermore, Danto rejects any theory of art that maintains that the elicitation of an aesthetic experience is the hallmark of art status. He argues that this cannot be the case, since, in crucial instances, we would not know whether or not we should react aesthetically to a candidate, unless we already knew it to be a work of art (cf. 1981, 94-95). In order to respond to the aesthetic properties of a Pollock drip painting, one must already regard it as a work of art, rather than as a canvas paint-rag.

Therefore, undergoing an aesthetic experience cannot be taken as criterial for art status. Hence, the aesthetic theory of art is compromised and, with its downfall, the mixing of art with mundane, other-than-art-world interests, including political ones, can once again be embraced as legitimate.

In many of the most influential versions of the aesthetic theory of art, aesthetic experience is supposed to be different from and standing in contrast to cognitive experience. Relatedly, we are said to value an aesthetic experience for its own sake, not because of some interest it serves, like the acquisition of knowledge. The knowledge to be garnered from a work of art is not germane to its art status because it is not a suitable focus for aesthetic experience.

On one very important view of the matter, cognition and aesthetic experience are twain. Thus, the communication of knowledge is, strictly speaking, beside the point with respect to art and aesthetic experience. Even though for millennia, people from Aristotle to Hegel, along with many ordinary folks in between, thought of the communication of knowledge as part of art's function, under the aesthetic theory of art, catering to the interests of cognition is at best irrelevant to aesthetic experience and, in many cases, a downright aesthetic distraction. Because of the hard line that the aesthetic theory of art erects between aesthetic experience and cognition, art is shoved out of the knowledge game and, thereby, philosophically disenfranchised, once again.

But Danto rejects not only the aesthetic theory of art, but also the notion of aesthetic experience or appreciation that it appears to presuppose. For Danto, art must have content – it needs to be about something. In order to respond appropriately to an art work, on Danto's account, cognition must be engaged. The viewer, reader, or listener must figure out what the work is about – must interpret it – in order to appreciate it. Interpretation and appreciation are so closely related in Danto's view that they fade into each other. Knowing what the work is about – and in many cases applying it to one's own life – is part and parcel of our normal commerce with art works and not some alien excrescence, as many of the leading versions of the aesthetic theory of

art would have it.

The pertinence of Danto's willingness to countenance the cognition/interpretation of the art work as a large part of aesthetic appreciation – in lieu of the art work's possession of content – is a boon to the political re-enfranchisement of art. Art works have content – they are not simply significant forms – and that content may be political content. Furthermore, attending to that content is part of what it is to appreciate the art work appropriately. Thus, where the content of the work is political, taking in its point is precisely what we ought to do aesthetically. Interpreting and coming to see *Three Penny Opera* in terms of the ways in which it shows that the social conditions of capitalism abet exaggerated egoism ("What keeps a man alive?") is part of what it is to appreciate Brecht's work correctly.

In addition to holding that 'aboutness' (i.e., being about something) is a necessary condition for art, Danto also believes that art works are essentially rhetorical (1981, specifically see Ch. 7). The aim of rhetoric, of course, is to move audiences to see things a certain way, to have certain feelings towards them, and to prompt definite attitudes in viewers, listeners and/or readers. Rhetoric employs tropes like metaphor, ellipses, and enthymemes in order to draw the audience into its web of beliefs and feelings. Likewise art works are rhetorical. They are meant to transform the world by transforming the ways in which audiences view circumstances and feel about them.

Art works cannot be isolated from the world outside of the art world. For, the artist depends upon our beliefs and emotions regarding the world we inhabit in order to prompt the perspectives and arouse the feelings the artist intends us to take toward the circumstances her art works are about. And, as well, the artist typically intends that we take those perspectives and feelings and use them as a model or a metaphor for our own lives.

With regard to the rhetorical dimension of art, Danto says:

> it is not all that difficult to find rhetorical aspects in the most exalted art, and it may just be one of the main offices of art less to represent the world than to represent it in such a way as to cause us to view it with certain attitudes and with a special vision. This had been the explicit aim in the period of the High Baroque in Italy, where artists were mandated to cause feelings in viewers in order to heighten and confirm faith; and it remains the clear aim of Socialist Realist and generally political art in the world today. But it is difficult to imagine art that does not aim at some effect and insofar at some transformation in or some affirmation of the way the world is by those who experience it fully. (1981, 167)

Danto's view that a rhetorical dimension is analytical to the concept of art obviously clears the way for the possibility of political art making. Of course, it does not require that art be political (i.e., be about political subject matter)[3] as certain Politicized Post Modern Art Theorists prescribe.[4] But it does make political content a permissible terrain for artistic exploration, one that had been declared out-of-bounds for so long by the concerted efforts of Modernist critics, on the one hand, and aesthetic theorists of art, on the other. Danto's philosophy of the nature of art reverses the political disenfranchisement of art secured by the aesthetic theory of art, just as his philosophy of art history repeals the political disenfranchisement of art imposed by Modernism.

Of course, although politically re-enfranchised, not all artists choose to vote. Some artists will pursue political aims, others, not. Some like Roy Lichenstein may be preoccupied with debates internal to the art world, while others, like Judy Chicago, are committed to mixing it up politically. Danto's end-of-art-thesis predicts and approves of pluralism. But under that umbrella, political artists need not worry that they will be derided as pseudo-artists. For, on Danto's account of art, political art making as an instantiation of the rhetorical aspiration to move audiences to adopt certain beliefs about, perspectives upon, and attitudes and feelings toward the circumstances the art works are about is a function that belongs to the essence of art, properly so-called.

And, for Danto, the role of the critic in response to political art is finally to interpret what the art work is about and then to explain how whatever it is about is embodied or expressed. This, of course, is precisely what Danto does with respect to the Vietnam Veterans Memorial

3 Sometimes Danto tends to elide the rhetorical and the political in a way that suggests that all art is political insofar as it is rhetorical. However, I think that this dilutes the concept of the political more than is useful.

4 Politicized Post Modernism will be discussed in the another chapter of the upcoming publication.

in Washington, D.C. He identifies Maya Ying Lin's edifice in terms of it discharging of the public function of commemoration by creating, in effect, a monumental book of the dead, a political project – of which Danto's rhetoric encourages our approval – which promotes solace and reconciliation over a great national tragedy (cf. "The Vietnam Veterans Memorial", 1987, 116). Whereas Modernist criticism ill-suits art that performs social services, Danto's art criticism is open to it. And that too is part of Danto's contribution to the political re-enfranchisement of art.

3 Summary

The theme of the philosophical disenfranchisement of art is one that Danto has traced from the time of the Greeks into the present. It arrogates the domain of knowledge to philosophy, and, in one way or another, denies that art has anything worthwhile to teach. But, also, with the attempt to disenfranchise art philosophically, there is also an attempt to disenfranchise art politically. Sometimes this is connected to the idea that art has no claims on knowledge, including political knowledge. But at other times, it is connected to the theory that art is completely divorced from the realm of practical affairs, including political ones.

Danto, while rehearsing, in his own terms, the philosophical disenfranchisement of art, interestingly enough, facilitates the political re-enfranchisement of art. His philosophy of art history sounds the death knell of the purist project of Modernist reflexivity, thereby freeing artists to create as they will, including, should they so desire, political works of art.

However, Danto's philosophy of art also allows for political art because 1) it dethrones a major theoretical impediment to political art, viz., the aesthetic theory of art, and 2) it connects art essentially to cognition and rhetoric, thereby making room for art works that engage cognition politically and address audiences rhetorically.

And lastly, Danto's art criticism is nicely suited to handling political art, since political art will be about something – some political message or sentiment, often one that is progressive in nature – whose embodiment Danto can explain while also, in many cases, endorse.

Bibliography

Danto, Arthur (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Danto, Arthur (1986). *Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Danto, Arthur (1987). *The State of The Art*. New York: Prentice Hall.

Danto, Arthur (1992). *Beyond the Brillo Box: Visual Art in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Gli intermediari nell'arte contemporanea
Una mappatura della sociologia pragmatica

Nathalie Heinich
(École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, France)

Abstract The role and number of intermediaries involved in the process of artistic mediation tend to be all the more important as the art world becomes more autonomous, ruled by specific values, words and actions. This is particularly obvious in the case of contemporary visual arts, as this paper demonstrates. The example of a French member of the *Nouveaux Réalistes* movement helps to map the various categories of persons, institutions, gestures, objects owing to which a piece of scrap may be offered the career of an authentic work of art. The paper eventually provides a historical explanation of the growing role of intermediaries in modern and contemporary art, and an insight on the French present time cultural policy concerning intermediaries in the visual arts.

Keywords Art. Contemporary art. Cultural policy. Intermediaries. Mediations. Pragmatism. Sociology. Visual Arts.

Durante gli anni novanta del Novecento è apparsa una nuova tendenza nella sociologia francese, chiamata 'sociologia pragmatica', che si riferisce sia al 'pragmatismo' americano in filosofia che alla linguistica 'pragmatica' (Heinich 2009a). Fatta eccezione per una serie di differenze tra i diversi autori (Boltanski e Thévenot 2006; Hennion 2007; Latour 2002), essa si basa principalmente su rilevamenti empirici fondati sull'osservazione da vicino di azioni nel loro contesto reale. Pertanto non rappresenta solamente «un crescente approdo della teoria culturale» (Silber 2003, 427), bensì anche un importante rinnovamento. Poiché mira a essere soprattutto descrittiva e analitica, anziché critica, rompe con la «sociologia del dominio» di Pierre Bourdieu (Heinich 1998b; 2009b); inoltre, siccome ritiene che la relatività delle azioni umane al loro contesto non sia ormai che un argomento di senso comune che non è necessario dimostrare ulteriormente, ma che debba soltanto essere adottato come punto di partenza dell'analisi, essa è incline a superare i *cultural studies* e il *social constructivism* di tradizione anglo-americana (Heinich 2010; 2011).

Nel campo della sociologia dell'arte questa prospettiva pragmatica non può essere ridotta alla dimostrazione di Howard Becker della natura collettiva delle pratiche artistiche (1982), poiché non sostiene di 'dimostrare' alcunché, né di rigettare la convinzione di buon senso circa la natura individuale dell'esperienza artistica: al contrario, l'approccio della sociologia pragmatica alle arti ha come obiettivo la descrizione dello stretto intreccio fra azioni umane collocate e oggetti, in modo da 'comprendere' l'intero set di condizioni (ivi incluse condizioni simboliche quali rappresentazioni e valori) che delimita e organizza le effettive relazioni con l'arte.

Ci sia concesso di fare un solo esempio per illustrare come una prospettiva pragmatica possa contribuire a descrivere e comprendere ciò che è in gioco in una specifica situazione nelle arti. Nel considerare i *ready-made* di Marcel Duchamp, spesso gli studiosi sostengono falsamente che egli avrebbe dichiarato «Questa è arte»; tuttavia, tale affermazione è completamente priva di fondamento, come dimostra il resoconto minuto di quanto è effettivamente accaduto. Duchamp non disse nulla: però 'fece' qualcosa (comprare un orinatoio, dipingervi sopra una firma e una data, portarlo nella sala dove il *Salon des Indépendants* a New York accettava le opere d'arte, metterlo in posizione capovolta), quindi, dopo che l'orinatoio era stato lasciato nell'atrio (ma non 'rifiutato', giacché non vi era una giuria), lasciò che 'altre persone' agissero. In primo luogo, lasciò che il suo amico Alfred Stieglitz pubblicasse una foto di *Fountain* e un commento su di essa nella rivista *The Blind Man*; e poi… semplicemente attese. Circa quarant'anni più tardi, quando era ormai diventato una figura di primo piano dell'arte moderna, decise di fare un numero limitato di repliche dell'orinatoio (che era andato perduto) e di venderle a gallerie private

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-2
Submission 2016-10-14 | © 2016

e musei pubblici. Ciò significa che lasciò agli 'intermediari culturali' il compito di fare il proprio mestiere: trattare e inquadrare l'oggetto quale opera d'arte, assicurarlo, descriverlo, mostrarlo e comprarlo, illuminarlo, commentarlo (Camfield 1989, Heinich 1998a). Pertanto Duchamp fece con le sue azioni quanto un sociologo 'pragmatista' avrebbe fatto con le parole: ossia, fornire prove di quanta rilevanza abbiano gli intermediari nel campo dell'arte.

Concentrarsi sugli intermediari della cultura, in effetti, non è affatto una novità per la sociologia. Tuttavia, questa problematica è stata rivolta principalmente alla trattazione o di produzioni culturali 'minori', quali le industrie culturali, la pubblicità, la moda e il design (Nixon e Du Gay 2002; Cronin 2004); oppure di aspetti collaterali dell'attività artistica, come il mercato dell'arte (Joy e Sherry 2004). La considerazione del ruolo degli intermediari culturali nelle attività artistiche 'principali', come le arti visive, rimane invece un aspetto per certi versi marginale nella sociologia (Michaud 1989; Greenberg, Ferguson e Nairne 1996; Heinich 2007). Il presente contributo intende inquadrare i diversi modi di affrontare l'argomento nel dominio specifico delle arti visive contemporanee.

1 Un esempio contemporaneo

L'episodio si svolge nel settembre 2008, durante una conferenza stampa per una mostra principale all'ultimo piano del Centre Pompidou Musée national d'art moderne a Parigi. Nella seconda stanza, di fronte a un'enorme tela, un signore anziano e minuto vestito con un elegante abito grigio è di fronte a dozzine di fotografi, con una sorta di imbarazzo nel suo timido sorriso.

Ovviamente, si tratta dell'artista, al quale è dedicata questa grande retrospettiva – la prima della sua intera carriera – in quel luogo prestigioso. Il suo nome è Jacques de la Villeglé. All'incirca sessant'anni prima aveva iniziato a staccare delicatamente dei manifesti pubblicitari affissi sulle pareti della città, a portarli nel suo studio, quindi attaccarli su un supporto, autografarli, nonché infine a esibirli e venderli quali opere sue.

Uno storico dell'arte ci spiegherebbe come questi manifesti 'strappati' («affiches lacérées», come li definisce l'artista) siano entrati nella storia dell'arte, come trovino posto in una nuova tendenza assieme alle opere di alcuni altri artisti, e come possano essere stati influenzati da alcune opere precedenti o come possano influenzarne di future. Un economista dell'arte potrebbe descrivere come queste opere siano progressivamente entrate nel 'mercato primario' delle gallerie, quindi nel 'mercato secondario' delle aste, o perfino nei musei, e come il loro prezzo sia cresciuto sempre più. Uno storico della cultura, oppure un sociologo dell'arte di vecchio stampo, chiarirebbe come quest'opera possa essere letta quale testimonianza visiva del paesaggio urbano francese nei decenni del dopoguerra, con le sue specifiche pratiche pubblicitarie e con le sue mode grafiche. Un filosofo sociale farebbe commenti sulla società consumista e sulla decostruzione della 'società dello spettacolo' attraverso le proprie immagini. Un sociologo critico denuncerebbe il lungo tempo necessario alla 'società' per riconoscere un artista innovativo, oppure quanto sia scorretto 'legittimare' una 'pseudo' opera d'arte realizzata per i 'dominanti' che 'manipolano' la cultura, affinché serva alle proprie 'strategie di distinzione'(Bourdieu e Haacke 1994).

Per quanto concerne un sociologo dell'arte professionista, dovrebbe scegliere fra l'analisi della produzione dell'artista (lo spazio di competizione nel quale si posizionò, la sua provenienza sociale, i movimenti collettivi nei quali venne coinvolto, la sua posizione nel mondo dell'arte contemporanea…), l'analisi della sua ricezione (statistiche che misurino la sua presenza nella stampa specializzata generalista, l'analisi delle argomentazioni addotte dai critici per qualificare e valutare la sua opera, rilevamenti sui visitatori della mostra…), e l'analisi delle varie mediazioni avvenute fra il primo manifesto portato nello studio dell'artista e questa retrospettiva finale in un museo prestigioso.

In tale luogo incontrerà una gran varietà di soggetti: uomini e oggetti, parole e numeri, pareti e istituzioni: ossia, un'intera serie di 'mediazioni', in base alla definizione data da Antoine Hennion a questo termine (1993); in altre parole, la serie di operazioni che consentono a un'opera d'arte di essere percepita e fatta propria da altri individui diversi dal suo creatore. Nel caso specifico si intendono le varie operazioni per cui l'opera è stata spostata dal sottobosco delle rimozioni notturne dalle strade di Parigi per essere esposta ai flash accecanti delle fotocamere nella sala museale, dove ciò che un tempo erano manifesti spazzatura verranno esposti a masse di visitatori con una illuminazione attentamente calcolata.

Cosa è dunque avvenuto qui? Innanzitutto, il tempo: più di due generazioni. La lunga durata della vita degli artisti è una condizione primaria, affinché possano essere riconosciuti come tali in

vita, perlomeno in tempi moderni, da quando l'innovazione quale requisito dell'arte ne impedisce il riconoscimento nel breve termine da parte dei profani, come ampiamente dimostrato dal caso di Van Gogh (Heinich 1996).

Poi, dobbiamo tener conto delle persone: altri artisti, ai quali capitò di formare un collettivo all'inizio degli anni sessanta del Novecento; un critico d'arte, Pierre Restany, che lo battezzò; galleristi che decisero di presentare alcune di queste opere; collezionisti che le comprarono; altri critici, i quali ne scrissero; banditori che le vendettero in aste pubbliche; esperti che ne fecero l'autentica o misero un prezzo; curatori di musei, i quali convinsero i propri colleghi a comprarle (per la prima volta nel 1971, cioè venticinque anni dopo che il primo manifesto fosse stato staccato); storici dell'arte che iniziarono a studiare l'intera opera dell'artista; studenti che vi dedicarono il proprio dottorato; nonché corniciai, trasportatori, assicuratori, restauratori, pittori, elettricisti, architetti di mostre, assistenti, professori e, infine, fotografi… Senza a tutta questa gente non ci sarebbero state 'opere d'arte', bensì unicamente vecchi manifesti ammassati in uno studio.

Anche un certo numero di oggetti furono coinvolti: cornici, binari per i quadri, faretti, guanti, termometri, idrometri, etichette, riviste d'arte, libri, fotografie, cataloghi, archivi, contratti – senza dimenticare i più importanti: le pareti di gallerie e musei… Anche le parole ebbero la loro parte: la firma dell'artista su ogni opera, il nome di un nuovo collettivo (*Nouveaux réalistes*), il nome di un nuovo genere (*lacéré-anonyme*), i nomi di gallerie e musei, i commenti sull'opera, dati biografici raccolti da esperti, scrittura di contratti legali fra una gallerie e l'artista, fra un museo e i collezionisti privati proprietari di un'opera… (lo storico dell'arte spagnolo Juan-Antonio Ramirez fa precisamente riferimento a «operatori umani», «operatori narrativi», «operatori iconico-verbali»: 1995). E non dimentichiamoci i numeri: le date sulle opere e sulle etichette, gli elenchi dei prezzi nelle gallerie, i costi delle assicurazioni…

Tutte queste mediazioni sono esattamente quelle che vengono richieste per qualsiasi esposizione in un museo di un dipinto. L'unica differenza in questo caso è che passare dallo studio al museo è più difficile per un'opera di arte contemporanea, poiché la sua vera essenza è quella di sfidare i limiti dell'arte come sono tradizionalmente concepiti: nel caso dell'arte classica o moderna, si tratta di dipinti incorniciati oppure di sculture poste su un piedistallo, create dalla mano dell'artista, di lunga durata, facilmente trasportabili, nonché ritenute portatrici o di un'intenzione estetica o, perlomeno, di un'espressione dell'interiorità dell'artista (Heinich 1998a; 1999).

Quindi, è necessario aggiungere un'altra serie di mediazioni alla lista: ossia, le rappresentazioni mentali proprie di ciascuna delle varie categorie di attori. Ma diversamente dalle persone, gli oggetti, le parole e i numeri, queste rappresentazioni non sono direttamente osservabili: esse possono essere percepite solamente attraverso i commenti sulle opere espressi in situazioni reali (o talvolta perfino per mezzo di gesti, come nel caso del vandalismo: Gamboni 1997). Queste cornici cognitive, o confini mentali, o «confini simbolici» (Lamont 1992) appaiono come classificazioni generiche (DiMaggio 1987), criteri assiologici, modelli biografici (Wittkower 1963); essi sono più o meno incorporati in capacità visive o corporali. Costituiscono tutte delle mediazioni artistiche, le quali sovrintendono sia all'introduzione di un'opera in una categoria, sia al suo posizionamento in una scala di valori.

Gli impliciti criteri artistici più o meno condivisi dalle persone in un determinato contesto sono pertanto mediazioni fondamentali, nonostante siano difficilmente percepibili senza un'investigazione specifica. Appena mancano alcuni dei criteri indispensabili per considerare un'opera d'arte in quanto tale (come è per la maggioranza di essi nel caso delle opere *affichistes*), le mediazioni necessarie per il suo accreditamento artistico sono più pesanti, e perciò più lunghe da ottenere. Da qui l'emozione di chi, per puro caso, assiste a questo attimo fugace in cui l'artista viene finalmente 'riconosciuto' – in tutti i significati del termine, poiché l'immagine del suo volto, e non solo delle sue opere, sarà presto riprodotta nello spazio pubblico grazie al lavoro dei fotografi che tengono in mano la macchina davanti a lui, e scattano e scattano…

2 Una prospettiva storica sugli intermediari culturali

Fino a quando le arti visive consistevano nell'artigianato (al tempo delle gilde), oppure in una professione (al tempo delle accademie), la loro trasformazione in merci si fondava meramente su transazioni personali, sia che fossero in una bottega sia mediante una committenza (Heinich 1993). Ma da quando sono entrate a far parte del regime 'vocazionale dell'arte', secondo il significato moderno del termine (approssimati-

vamente dalla seconda metà dell'Ottocento), il mercato dell'arte è divenuto ciò che intendiamo oggi: l'insieme degli intermediari specializzati che si occupano della circolazione di opere d'arte (mercanti d'arte) e della loro valutazione (critici d'arte). I due sociologi americani Harrison e Cynthia White hanno attentamente evidenziato lo sviluppo del mercato dell'arte francese nella seconda metà del XIX secolo, o meglio (dato che un mercato dell'arte è sempre esistito, seppur in forma meno specializzata) del 'moderno' mercato dell'arte (White 1965): ciò che hanno definito il «sistema dei mercanti-critici», che si distingue dal sistema classico accademico e non-accademico (Heinich 2005).

Si trattava dei prodromi di ciò che divenne poi una forte tendenza nell'arte contemporanea a partire dalla seconda metà del Novecento: la crescente rilevanza degli intermediari dell'arte, assieme all''autonomizzazione' dell'arte (Bourdieu 1992). Le ragioni sono semplici: più l'arte si avvicina alle problematiche preferite di artisti e specialisti (prima di tutte, l'originalità e la posizione dell'opera nella storia dell'arte), più si distanzia dagli amatori e soprattutto dal pubblico in generale. Da qui nasce la necessità di mediazioni specifiche fra la produzione di un'opera e la sua ricezione. Lo spessore della mediazione, ovvero la quantità e l'importanza degli intermediari, cresce assieme all'«autonomia del campo», per usare le parole di Bourdieu.

Spesso viene utilizzata l'immagine di una 'catena' di mediazioni o di intermediari per descrivere questo processo. Tuttavia, una simile rappresentazione potrebbe ingannare. Una immagine migliore sarebbe quella adottata dallo storico dell'arte Alan Bowness nel suo tentativo di descrivere «come l'artista moderno raggiunge il successo» (1989). Lo studioso evidenzia l'esistenza di quattro «circoli di riconoscimento»: innanzitutto, il gruppo dei pari; quindi, i critici e curatori (spesso legati a istituzioni pubbliche); terzo, mercanti e collezionisti (di pertinenza del mercato privato); quarto, il pubblico più generale. Uno dopo l'altro, ciascuno di questi circoli è popolato via via (dai pochi colleghi a masse di visitatori), sempre più tardi (dal riconoscimento di breve termine da parte dei colleghi alla fama postuma), e sempre meno competente.

Pertanto, questo modello consente di attraversare tre dimensioni: in primo luogo, la prossimità spaziale con l'artista (potrà conoscere personalmente i suoi colleghi, forse alcuni degli specialisti, mercanti e collezionisti, ma non il suo pubblico); in seconda istanza, la temporalità del riconoscimento (la rapidità di giudizio dei colleghi, il breve o medio termine per gli specialisti e gli amatori, il lungo periodo per la gente profana); e in terzo luogo, la rilevanza del riconoscimento in base alla competenza dei giudici.

Questo modello mostra anche una differenza fondamentale fra l'arte moderna e quella contemporanea: per quest'ultima, ciò che rappresentava il secondo circolo per l'arte moderna (ossia i mercanti e collezionisti) tende a diventare il terzo, poiché il circolo istituzionale di curatori e critici si avvicina sempre più all'artista ed è più direttamente coinvolto nel suo riconoscimento (Heinich 2005).

Qualsiasi mediazione è ambivalente: esattamente come uno schermo, viene considerata come qualcosa che favorisce oppure offusca la visibilità, tanto da poter essere sempre vista o positivamente, come ciò che avvicina lo spettatore all'opera d'arte, oppure negativamente, come ciò che lo distanzia dall'opera. Per questo motivo viene spesso respinto il ruolo eccessivo del curatore, che viene criticato quando finge di essere l'autentico 'autore' delle mostre che organizza, in un certo senso mettendosi in competizione con gli artisti in mostra (Michaud 1989; Heinich e Pollak 1996; Heinich 1995).

3 Intermediari culturali nel contesto francese contemporaneo

Il caso della Francia è particolarmente interessante rispetto al tema degli intermediari culturali. In questo Paese il loro ruolo è sempre più rilevante nell'arte contemporanea. Un nuovo gruppo di professionisti vide la luce negli anni settanta del Novecento e si sviluppò nel decennio successivo, dopo l'ascesa al potere della Sinistra, promuovendo una politica concepita sia come supporto ai creatori che come opera di democratizzazione della cultura. Nelle arti visive, il numero dei funzionari pubblici salariati dallo stato si è moltiplicato, mentre nel contempo sono state affidate loro mansioni molto più ampie rispetto a quelle dei corpi tradizionali dei dipendenti museali: curatori di mostre e/o critici d'arte, direttori dei fondi regionali per l'arte contemporanea (Fonds Régionaux d'Art Contemporain, FRAC), consulenti artistici nelle direzioni culturali regionali (Directions Régionales des Affaires Culturelles, DRAC) o per il Ministero della Cultura (*inspecteurs à la création*), project manager nelle autorità regionali. Queste figure sono attive in un settore sempre

crescente, e hanno percorsi accademici e formativi sempre più specializzati.

Queste circostanze sono relativamente poco note, sebbene abbiano conseguenze considerevoli, alcune delle quali sono ritenute dannose e altre favorevoli: la modernizzazione dei musei, un numero crescente di mostre pubbliche, l'avviamento di dipartimenti specifici nei principali musei per promuovere la democratizzazione del pubblico, la creazione di 'artoteche' (istituzione per il prestito di opere d'arte, specie di arte grafica), residenzialità per artisti e una varietà di misure per il loro supporto (aiuti per la realizzazione di una prima mostra, allocazione di studi, borse per viaggi all'estero, ecc.).

Tale realtà è spesso sottovalutata o perfino ignorata. Si sa molto poco di questo insieme professionale, del suo profilo morfologico (dimensione, distribuzione anagrafica e origini sociali, condizioni salariali, ecc.), della selezione dei suoi membri, dell'apprezzamento dei colleghi, della definizione delle competenze, ecc. Futuri rilevamenti dovrebbero focalizzarsi in particolare sulla stretta e mutua interdipendenza che caratterizza questa categoria professionale, giacché molti dei suoi membri si conoscono personalmente. Tutto ciò conduce a un elevato livello di conformità, a un'incrollabile lealtà quando il gruppo è messo in discussione dall'esterno, nonché a un'attitudine alla difesa corporativa che si estende a tutto il globo nel nome dell'arte e della cultura. Tuttavia, ciò porta anche a una considerevole rivalità, soprattutto nella competizione per scoprire talenti nuovi e sconosciuti, specie artisti molto giovani o stranieri. Questo spiegherebbe come mai artisti francesi già riconosciuti attraggano attenzione in Francia raramente, e perché compaiano sulla scena invece così tanti giovani artisti, ancor prima di aver completato la loro formazione e di aver dimostrato il loro valore sul mercato oppure prima di aver mostrato un qualche potenziale di sviluppo personale diverso dalla semplice comprensione delle regole del gioco.

4 Una mappatura degli intermediari culturali nell'arte contemporanea

Ben al di là del contesto francese, l'arte contemporanea possiede proprietà speciali che influenzano la sua relazione con gli intermediari. La distinzione fra arte moderna e contemporanea non è meramente cronologica, bensì di genere: il 'genere' dell'arte contemporanea è fondamentalmente distinto dal 'genere' dell'arte moderna, poiché la prima si fonda principalmente sulla trasgressione delle limitazioni comunemente attribuite all'arte, mentre la seconda dovrebbe esprimere l'interiorità dell'artista, anche trasgredendo le regole della figuratività accademica – regole che si ritiene vengano rappresentate dall'arte classica (Heinich 1998a; 1999).

Questa peculiare relazione con le aspettative di buon senso apre una lacuna fra le opere d'arte contemporanea e la capacità del pubblico generale di accettarle o comprenderle. Per questa ragione principale gli intermediari culturali sono una componente fondamentale del campo dell'arte contemporanea: senza curatori specializzati, critici, professori, mercanti, banditori d'asta, non tutte le installazioni, le performance o i dipinti contemporanei riuscirebbero a uscire con successo dallo studio dell'artista (o dalla sua mente) per entrare in uno spazio pubblico, per non parlare degli spazi privati. L'arte contemporanea fornisce pertanto un terreno privilegiato per lo studio sociologico delle mediazioni, e in particolare degli intermediari culturali – come evidenziato dal caso di Jacques de la Villeglé.

Istintivamente immaginiamo la relazione estetica come binaria, fra un'opera e il fruitore. In realtà si tratta di una relazione triadica fra l'opera, il pubblico e una varietà di processi di mediazione – pubblicazione, disseminazione, organizzazione, produzione, commento, cornici mentali e materiali… Questi processi sono attivati da individui che operano quali intermediari nel mondo dell'arte; più degli artisti e delle opere, nonché degli spettatori, essi configurano un perfetto obiettivo d'analisi per l'investigazione sociologica. Come ha correttamente scritto lo storico dell'arte Juan-Antonio Ramirez, «bisogna smettere di credere che l'autentica creazione passi direttamente dallo studio dell'artista all'occhio dello spettatore» (1995, 20). Questa nuova prospettiva apre la strada per una serie di analisi che adottino i metodi della sociologia e dell'etnologia pragmatica, al fine di descrivere e comprendere le effettive azioni di tutti questi intermediari culturali.

Bibliografia

Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Boltanski, Luc; Thévenot, Laurent (2006). *On Justification. The Economies of Worth*. Princeton: Princeton University Press.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Bourdieu, Pierre; Haacke, Hans (1994). *Libre échange*. Paris: Seuil-Les presses du réel.

Bowness, Alan (1989). *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*. London: Thames and Hudson.

Camfield, William A. (1989). *Marcel Duchamp, Fountain*. Houston: The Menil Collection; Houston Fine Art Press.

Cronin, Anne (2004). «Regimes of Mediation: Advertising Practitioners as Cultural Intermediaries». *Consumption, Markets and Culture*, 7 (4), 349-369.

DiMaggio, Paul (1987). «Classification in Art». *American Sociological Review*, 52, august.

Gamboni, Dario (1997). *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London: Reaktion books.

Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.) (1996). *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge.

Heinich, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit.

Heinich, Nathalie (1995). *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien*. Paris: L'Échoppe.

Heinich, Nathalie (1996). *The Glory of Van Gogh*. Princeton University Press.

Heinich, Nathalie; Pollak, M. (1996). «From Museum Curator to Exhibition *Auteur*: Inventing a Singular Position». Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. (eds.), *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge.

Heinich, Nathalie (1998a). *Le Triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit.

Heinich, Nathalie (1998b). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Minuit.

Heinich, Nathalie (1999). «Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain». *Le Débat*, (104).

Heinich, Nathalie (2005). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.

Heinich, Nathalie (2007). *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Paris: Les Impressions nouvelles.

Heinich, Nathalie (2009a). *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Heinich, Nathalie (2009b). «The Sociology of Vocational Prizes: Recognition as Esteem». *Theory, Culture and Society* (26), 5.

Heinich, Nathalie (2010). «What does 'Sociology of Culture' mean? Notes on a Few Trans-Cultural Misunderstandings». *Cultural Sociology*, (4) 2.

Heinich, Nathalie (2011). «The Making of Cultural Heritage». *European Journal of Aesthetics*.

Hennion, Antoine (1993). *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

Hennion, Antoine (2007). «Ce que ne disent pas les chiffres. Vers une pragmatique du goût». Assouly, O. (éd.), *Goûts à vendre. Essai sur la captation esthétique*. Paris: IFM/Regard, 95-116.

Joy, Annamma; Sherry, Jr. John (2004). «Framing Considerations in the Prc: Creating Value in the Contemporary Art Chinese Art Market». *Consumption, Markets and Culture* 7 (4), 349-369.

Lamont, Michéle (1992). *Money, Morals and Manners. The Culture of the French and American Upper Middle Class*. Chicago: Chicago University Press.

Latour, Bruno (2002). *La Fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'Etat*. Paris: La Découverte.

Michaud, Yves (1989). *L'Artiste et les commissaires*. Nîmes: Jacqueline Chambon.

Nixon, Sean; Du Gay, Paul (2002). «Who needs Cultural Intermediaries?». *Cultural Studies*, 16 (4), 495-500.

Ramirez, Juan-A. (1995). *Les Usines à valeurs. Ecosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*. Nîmes: Jacqueline Chambon.

Silber, Ilana. (2003). «Pragmatic Sociology as Cultural Sociology: Beyond Repertoire Theory?». *European Journal of Social Theory* (6), 427-449.

White, Harrison; White, Cynthia (1965).*Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press.

Wittkower Rudolf; Wittkower, Margot (1963). *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*. New York: Norton.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

The Artist-entrepreneur Acting as a Gatekeeper in the Realm of Art

Monica Calcagno and Lisa Balzarin
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The present paper analyses the role of artists-entrepreneurs in the contemporary society. The investigation, focused on studying these actors in their artistic and entrepreneurial activities and processes, reveals another emerging role: these professionals act as protectors of the integrity of the Art when it enters in relation with the logics of the business world. The research is conducted interviewing and observing a group of artists living the experience of founding their own cultural enterprises in the specific context of performing arts.

Keywords Entrepreneur. Gatekeeper. Realm of art.

1 Introduction

The world of contemporary art is characterised by a growing number of artists experiencing an entrepreneurial venture.[1] Especially in the context of performing arts, this has been lived both as a necessary and a voluntary solution to the severe shortage of funds affecting the world of public institutions. Thus a new actor emerges, represented by the artist-entrepreneur (Caplin 1980) who lives a hybridisation of roles and competences. But who are the artists-entrepreneurs? And how do they live the possible tensions emerging from the encounter of worlds that have been reputed as radically different for so long?

The present paper aims at analysing the complex condition of an artist walking on the borders of a middle land where the artistic practice gives substance to the entrepreneurial role. The investigation reveals that these special professionals are well ingrained in the business world but – as artists – they also play the role of gatekeepers of their own language, looking for a realistic balance between artistic goals and the sustainability of their entrepreneurial choices.

The paper discusses the results emerging from a first qualitative investigation on a group of artists involved in their entrepreneurial activity within the performing arts sector. These have been studied through the analysis of their discourse and the observation of their practices.

The paper is organised as follows. The second paragraph presents the rhetoric of artists-entrepreneurs analysed in their double professional role. The third paragraph introduces the empirical research, discussing the context of investigation, the research question and the methodology used to conduct the research. The fourth paragraph presents the main findings, discussing the role of artists-entrepreneurs as gatekeepers in the realm of Art.

Paragraphs 1, 2, 4.1 are by Monica Calcagno, while paragraphs 3 and 4.2 are by Lisa Balzarin.

1 The definition of art using upper or lower cases opens a link to the debate (Barry 2011, Lindqvist 2011) on the nature of art as "artworld" (Danto 1964) or "art worlds" (Becker 1982). In this work, we adopt a definition of Art following the formulation of Davies (2006, 2007) where he refers to "professional art circles […] judged on artistic properties that are referential and context bound" (Barry 2011, 158) Art then identifies "the work's location within the tradition (if and how it is original and unusual, whether it emulates, subverts, rejects or redirects the default convention and art practices of the time, the extent to which its use of the tradition is self-conscious, the genres and styles within which it is located, influences to which it is subject)" (Davies 2006, 227; Barry 2011, 158). Nevertheless, when we talk about the work of contemporary artists, we adopt a perspective where we analyse the processes and the artistic practices emerging in the artistic work (Scherdin and Zander 2011; Zembylas 2011).

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-3
Submission 2016-07-15 | Acceptance 2016-08-31 | © 2016

2 The World of Artists-entrepreneurs

Artists-entrepreneurs' activity can be identified as a particular kind of 'cultural entrepreneurship'. This practice has been traditionally investigated adopting two main perspectives, based on different meanings of culture.

As a first meaning, 'culture' refers to the sociological frame of reference identifying a set of habits, customs, traditions, and beliefs, which constitute a shared way of life in a specific historical and political context. As a second meaning, 'culture' identifies a complex set of processes, products and actors involved in the design, production and distribution of cultural and artistic goods and services.

Descending from the first sociological perspective, cultural entrepreneurship represents "the skill of certain entrepreneurs to use culture as a toolkit for constructing resonant identities and motivating resource-holding audiences to allocate their resources." (Überbacher et al. 2015, 926). Therefore, cultural entrepreneurship is instrumentally identified in the process of storytelling that gives shape and legitimates new ventures (Lounsbury, Glynn 2011). Not referring to a specific industry, the adjective 'cultural' is used to identify the process of legitimation that entrepreneurs sustain giving shape to the story of their personal and professional life.

In a second perspective, cultural entrepreneurship identifies a set of processes through which a growing number of artists and cultural professionals assume an entrepreneurial role.[2] Cultural entrepreneurship thus identifies the activity of conceiving, producing and marketing "cultural goods and services, generating economic, cultural and social opportunities for creators while adding cultural value for consumers" (Zemite 2010, 79). The artists-entrepreneurs combine their artistic attitudes with a deep sense of business (Marinova, Borza 2013), economically sustaining the cultural enterprise in coherence with their cultural vision (Zemite 2010).

Given these two main perspectives, the present paper aims at investigating the role of the 'artist-entrepreneur' walking on the boundaries between the ideal embodiment of the Schumpeterian entrepreneur fighting against adverse circumstances to promote his own idea and a reality that is quite more complex than what emerges at a first glance. If artists and entrepreneurs seem to have much in common (Bonnafous-Boucher, Cuir, Partouche 2011, 31), inducing to state that they have "the capacity to trigger a series of phenomena ex nihilo or, in other words, to be at the origin of a complex series of events", on the other hand artists still have the identity of romantic heroes, whose creativity is preserved by any form of influence produced by the world of business and all its "not values" (Bonin-Rodriguez 2012).

The ambiguity and complexity of a role that combines entrepreneurial wisdom and artistic practices (2004; Preece 2011; Marinova, Borza 2013) give great relevance to the artists-entrepreneurs observed in the multiple dimensions of their role (Jones, Svejenova, Strandgaard Pedersen, Townly 2016).

Analysed in their relationship with different contexts, both if they are part of the mainstream or emerge as radical innovators of cultural codes, they act as mediators between their own artistic language and the external context.

The paper aims at analysing how this role takes shape, interpreting the experience of a group of artists-entrepreneurs operating in the performing arts context.

3 The Empirical Investigation

3.1 Field of Research

Performing arts (circus, dance, theatre) are the field of investigation. The choice has been made following three main rationales.

First of all, the familiarity of the authors with the field of investigation lets emerge that most of the cultural enterprises operating in the performing arts have been founded on the initiative of artists or artistic groups.

As a second reason, live performances are realised through a mix of artistic languages and practical competences that are only partially connected to the artistic world, urging a hybridisation of competences. The complexity of the processes through which the performance is designed, produced and finally distributed, thus shapes the organisational system of these enterprises.

Finally, artists operating in the context of performing arts have a special perception of their

2 Bonin-Rodriguez 2012; Scherdin, Zander 2011; Hagoort 2004; Markusen, Gilmore, Johnson, Levi, Martinez 2006; Beckman, Essig 2012; Marinova, Borza 2013; White 2013; Taylor, Bonin-Rodriguez, Essig 2015; Chang, Wyszomirski 2015; Gartner, Roberts, Rabideau 2015.

'being on stage', living a close and intense relationship with their audience. As a consequence, they tend to adopt a relational approach that is fundamental in the entrepreneurial acting, while developing a strong aptitude to self-consciousness that is transferred to the entrepreneurial activity.

3.2 Methodology

The interpretivist approach is the philosophical ground on which we based the choice of a qualitative method of research (Myers 2009; Yin 1989, 2014). More specifically, between July 2014 and February 2015 we conducted an investigation of the work done by a group of 11 artists-entrepreneurs, who developed their artistic projects starting a new venture. Coherently with the double role played by the artist-entrepreneur, the empirical research has been based on a method of research where the two dimensions were analysed in their reciprocal interaction.

Following these trajectories, the research has been structured in two major rounds.

In the first round, a number of six artists were selected. The strategy followed in the case selection was driven by two main rationales.

First, privileging a practice commonality in order to increase cross-case comparability, we focused on those performing artists who established a cultural enterprise and are still operating in it.

Second, we were in part led by the phenomenon itself, identifying additional cases through snowball logic as well. Following the approach suggested by Darsø's (2004), we designed the data set in order to emphasize the variety of artistic experiences in the context of performing arts.

For a deeper understanding of the phenomenon, we then interviewed a limited number of other professionals working in the world of entrepreneurial performing arts as cultural managers and accountants.

Seventeen semi-structured interviews were finally conducted,[3] both in Italy and abroad.[4] All the interviews were recorded and transcribed and, in some cases, they were supported by the observation of the artists in their daily organizational work, on stage during the performances, and in the backstage during rehearsals.

In the second round, data discussion and triangulation enabled the identification and interpretation of practices and key words used by the artists-entrepreneurs. These findings supported the analysis of the entrepreneurial and artistic role identifying aims, actions and re-actions in a context of complexity. What are then the motivations pushing the artists to establish their own organization, assuming an entrepreneurial approach? And how are they influenced by their artistic being when facing the complexity caused by the multiple and heterogeneous activities required to manage their entrepreneurial activity?

3.3 Reconstructing a Fragmented Image

At a first glance, the interviewees reveal an extremely cautious perception of the duality of roles assumed by the artists in the implementation of their entrepreneurial activity:

> I'm an artist. I feel to be an artist. I recognized myself in this idea more than in that one of being an entrepreneur… I am an entrepreneur in a secondary way. I am a secondary entrepreneur. (artist-entrepreneur of a dance company)

Confident of their artistic background, the interviewees tend to affirm the superiority of the artistic values on the entrepreneurial ones, reducing the importance of their entrepreneurial role. The prudence is also justified by a common misinterpretation of the entrepreneur, perceived as exclusively subjected to the economic logic. Artists-entrepreneurs react negatively to the suffered reduction of time dedicated to the process of their artistic research, and nevertheless they adopted an entrepreneurial behaviour when they decided to start their own cultural ventures. This emergent tension develops in the consciousness that:

3 The authors would like to thank the following people for their kind availability and valuable contribution: Helle Bach (Dadadans); Marta Bettuolo, Stefano Eros Macchi and Marianna Martinoni (Teatro de Linutile); Rossella Coletto e Alessandra Valerio (Fondazione Cariplo); Elisa Cuticchio (Associazione Figli d'Arte Cuticchio); Lisa Gilardino; Valeria Giuliani (Pilar Ternera); Silvia Gribaudi; Alessandra Lanciotti (Materiaviva Performance); Valentina Marini (Spellbound Contemporary Ballet); Wanda Moretti (Il Posto); Ermanno Nardi (Industria Scenica); Luciano Padovani (Naturalis Labor); Caterina Pasqui (Situazione Xplosiva); Moses Pendleton (Momix); Irene Sanesi (BBS-pro); Giulia Staccioli (Kataklò); Luisa Supino (Carrozzeria Orfeo).

4 All the interviews were conducted encountering the interviewed personally, and in a few cases using Skype as a technological support.

> In our world we are in permanent crisis. We always have not enough money. With crisis nothing changed. There is a little bit less money, maybe this. (artist-entrepreneur of a dance company)

The artists-entrepreneurs are convinced of their poor familiarity with a supposed set of entrepreneurial tools:

> In some moments I asked myself: ‘Am I able to do this thing?’ because I had only a humanistic background, I attended an academy of theatrical arts. ‘Can I manage it?’ (artist-entrepreneur of a theatre company)

The interviewees declare a managerial gap and perceive their ignorance as an obstacle in the entrepreneurial process. Nevertheless, they overcame the insecurity and their positive motivations emerge.

The artists-entrepreneurs perceive the entrepreneurial dimension as a chance to feel free in the expression of their artistic idea, avoiding creative constraints imposed by others. They want to be in total control of their art:

> I have always believed in self-management and self-production because they leave you the chance of being free to create. (artist-entrepreneur of a dance company)

Moreover,

> «The urgency to say» (artist-entrepreneur of dance company)

and the artistic ambition

> I am ambitious, I want to perform in big theatres. (artist-entrepreneur of a dance company)

justify the choice to act independently, finding the resources to realise their artistic idea.

Once founded their own organizations, artists-entrepreneurs start offering their products in the market and learn from the new interaction with the business world. They make sense of their role under a new perspective:

> I like working with enterprises. I have the chance to test myself with different things. They are often new creations. I like working with them, I like every time a new creation is required. This is something interesting for me. I like to be used, in a good sense… you have the chance to measure your artistic language and you can compare yourself to some aspects different from the artistic and intellectual research. (artist-entrepreneur of a dance company)

The relationship with new contexts of action asks for adaptation and problem-solving aptitudes, that artists-entrepreneurs normally practice in the comfort-zone of the artistic sphere, thus reinforcing the perception that this new experience has much to do with their story.

Compromise is one of the emergent keywords. In a positive perspective, because every choice has its own costs:

> A dance company has the production of shows as its mission.
>
> For the production of show it is necessary to invest financial resources. The more you want to maintain a good level of quality, the more you have to financially invest in good dancers and fashion designers and so on.

And in a negative perspective, when compromise means putting all the stuff together:

> What I find hard is having time to organise the artistic part maintaining quality in it, because at the same time I have to do many courses, to do marketing activities, to be a manager, to do everything the theatre needs. (artist-entrepreneur of a theatrical company)

Once again, the scarcity of resources – both as time and finances – asks for the artist to mediate between divergent aims. In fact, something new emerges: a different perception of the relationship with the audience that is now directly interacting with the artist, as well as the presence of opposite tensions. These tensions can rise within the enterprise, or result from the interaction with the external context. The search for a better synchronism between the artistic proposal and the audience’s needs (Caves 2000) places the artist-entrepreneur in the middle of a situation characterized by diverging forces. A choreographer acknowledges to feeling trapped in what the audience expects to receive from her, and she struggles to innovate:

> As an artist, for example, I use the irony to create more audience, but now for example I’m really tired of be funny. I want to work in

another way because as an artist I'm a little bit stressed to be only what the people want from me… I want to be something different.

Therefore, once again, the artists-entrepreneur perceives to be in a constant situation of compromise, where the sustainability of the artistic idea seems to collide with the artistic wisdom.

4 Final Discussion

4.1 Artists-entrepreneurs as Gatekeepers

At a first glance, what emerges with more emphasis from the interviews is the tough and complex relationship between the artistic and the entrepreneurial dimensions faced by the artists-entrepreneurs. The interdependence between the two spheres emerges as a matter of fact, emphasising the dual nature of the cultural enterprise. But duality means adopting an integral perspective that results from an intense dialogue between the two languages.

Analysing the interviews more in depth, an artistic academic background and the absence of an entrepreneurial and managerial education are the common ground of all the artists-entrepreneurs. If according to Louden (2013) the absence of proper business training produces resistance against the 'economic world', its language and all the related activities, the present investigation depicts an evolution of the framework.

The artists-entrepreneurs here analysed have a good relationship with the business side of their role, even though they recognise the descending difficulties and strongly believe in the primacy of the artistic dimensions on the entrepreneurial and managerial ones. They recognise art as their mission (Klamer 2011), and use the entrepreneurial and managerial tools as a means to sustain the process of artistic creation. The artists-entrepreneurs live then in the middle between the conditions deriving from the external context and the embodied legacy of their artistic language.

On the external side, the world of performing arts has been living in a persistent situation of crisis (Baumol, Bowen 1966), caused by two main reasons: public funds are inadequate to sustain a well-structured artistic programme, and cultural enterprises are managed unsuccessfully, moving towards a condition of financial failure. In addition, even when the artistic enterprise gains success in terms of audience reach, this is not enough to sustain its financial health (Turbide, Laurin, Lapierre, Morisette 2008), and the artist is forced to look for alternative forms of financial sustain. The external conditions then act both as limitations and as strengths. As limitations, they discourage the entrepreneurial attitude. As strengths, they push artists to find a sustainable solution, contributing to the natural selection of the most motivated among them.

Introducing a dimension of additional complexity, the recent worldwide recession exploded as a dramatic stroke (Turbide, Laurin, Lapierre, Morisette 2008), drastically reducing the number of job positions offered and pushing further the artists to create their own independent venture.

On the internal side, the creative urgency (Barrett 1982), the desire of being independent and in total control of their own art, the will to have an impact on society (Inversini, Manzoni, Salvemini 2004) and the artistic ambition (Bonin-Rodriguez 2012) push them to learn how to sustain their artistic goals assuming an entrepreneurial and managerial *habitus*. Nevertheless, they privilege a pattern of artistic research and experimentation, walking on the fuzzy boundaries between artistic vision and economic awareness. Following this logic, they act to preserve the language of their artistic project both directly and controlling the work of the artists collaborating with them. Artists-entrepreneurs then embrace the challenge as their usual condition of life, artistically and entrepreneurially.

If challenges are part of their artistic research, pursued through a combination of breakthroughs (Abbing 2002) and re-combinations, the same approach is translated to the entrepreneurial sphere. They challenge the economic constraints, and overcome the language boundaries building a shared vocabulary and supporting the process of communication.

Assuming multiple roles and inhabiting a hybrid space of action, artists-entrepreneurs work in a constant tension between the artistic and economic logic of their life (Eikhof, Haunschild 2007), facing dilemmas that need to be resolved through a balancing act (Lampel, Lant, Shamise 2000). What emerges from the empirical observations is that striving to find a balance

between the integrity[5] of the artistic process and the need to sustain it economically, in the short-term artists-entrepreneurs seem to privilege the first one, but this reinforces the cultural project, thus reaching the economic sustainability in the long term. The same strategy makes sense of the relationship with the audience. This is not perceived as a customer to satisfy but as a point of reference in a process of artistic creation that is grounded in the awareness of a personal and professional investment.

4.2 Conclusion

What emerges through the analysis of the findings is that artists-entrepreneurs, as decisions-makers, aim at preserving the Art's integrity, and address their choices to protect it from the perceived negative influences of the business strategies. As a consequence, in managing their activity, they make choices that preserve the artistic sphere and its related values. This aptitude could seem not immediately convenient in economic terms. However, Becker (1998) suggests that "business cannot, in the long run, succeed by lying and being unjust to customers" (159). Therefore, if adoption of integrity has positive effects only on the artistic sphere, this is true also in a managerial perspective: integrity rewards those managerial actors who follow it. These professionals have to adopt a rational behaviour, whereas integrity is a manifestation of rationality (Becker 1998, 159): neither being guided by irrational fears or by desires that are inconsistent with moral values, nor being influenced by social pressure (159). The artist-entrepreneurs daily face this tricky situation: remaining faithful to the Art, they strive to reach a balance between the sometimes diverging forces that characterize how they manage their activity. They perform as mediators.

As the collected evidences let emerge, they act right in the middle between the desire of developing their artistic language and the taste and perceptions of the audience. As artists they feel the need to work for the evolutionary development of the world of Art proposing new creations as a result of their artistic growth and consciousness. On the other hand, as entrepreneurs, they must consider what the audience wants, but without deceiving the artistic morality. Finding solutions to maintain an adequate equilibrium between opposite forces seems to be the main activity of these professionals.

Therefore, playing as mediators and protectors, artists-entrepreneurs seem to act as gatekeepers, assuming a role that differs from the entrepreneurial approach traditionally adopted in a business context. Here they perceive to be part of a community that preserves its own artistic language. Facing obstacles and difficulties, they act in order to keep alive the artistic experimentation. Assuming the entrepreneurial role, artists-entrepreneurs create a place devoted to the growth of the artistic language. Under this perspective, these professionals guarantee the development of the Art as well as the proliferation and evolution of the artistic languages. Acting as gatekeepers, thus they find a possible combination of their goals as private entrepreneurs with the aims of a larger community.

Who are gatekeepers and where are they placed?

Griswold (2004) does not mention them in her cultural diamond. Nevertheless, Foster, Borgatti and Jones (2011) use a taxonomy underlying the importance of this role of mediation in the artistic world. Gatekeepers are classified in co-producers, tastemakers and selectors. Fulfilling different and specific activities, all of them share the experience of being in the middle of a process, working to facilitate the artistic product in establishing a successful dialogue with the market. The empiric evidences of the present investigation suggest that a new kind of gatekeeper is acting in the artistic world, as a consequence of playing the double role of artist and entrepreneur. This special condition contributes to make sense of the entrepreneurial role, enriching the distinction among mainstreams, mavericks, misfits and amphibians (Jones et al. 2016).

Even though these actors are strategically placed in a different relation with the context, the question then could be if they share a sense of community that influences their entrepreneurial choices.

5 In the present paper, integrity is conceived as the "state of a system where it is performing its intended functions without being degraded or impaired by changes or disruptions in its internal or external environments" (`http://www.businessdictionary.com/definition/integrity.html`).

Bibliography

Abbing, Hans (2002). *Why are artists poor? The Exceptional economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Aggestam, Maria (2007). *"Art entrepreneurship* in the Scandinavian music industry". In: Henry, Colette (ed.), *Entrepreneurship in the Creative Industries: An International Perspective*. Cheltenham: Edward Elgar, 30-53.

Barrett, Cyril (1982). "The morality of artistic production". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (2), 137-144.

Barrett, Frank J. (1998). "Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations: Implications for Organizational Learning". *Organization Science*, 9 (5), 605-622.

Barry, Daved (2011). "Art and entrepreneurship, apart and together". In: Scherdin, Mikael; Zander, Ivo (eds.), *Art entrepreneurship*. Cheltenham: Edward Elgar, 154-168.

Baumol, William J.; Bowen, William G. (1966). *Performing arts. The Economic Dilemma*. Cambridge (MA): The M.I.T. Press.

Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. London: University of California Press.

Becker, Thomas E. (1998). "Integrity in organizations: beyond honesty and conscientiousness". *The Academy of Management Review*, 23 (1), 154-161.

Beckman, Gary D.; Essig, Linda (2012). "Arts Entrepreneurship: a Conversation". *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 1 (1), 1-8.

Bonin-Rodriguez, Paul (2012). "What's in a name? Typifying artist entrepreneurship in community based training". *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 1 (1), 9-24.

Bonaffous-Boucher, Maria; Cuir, Raphael; Partouche, Marc (2011). "The new and the challenge of the market or the non-instrumental function of creation". In: Scherdin, Mikael; Zander, Ivo (eds.), *Art entrepreneurship*. Cheltenham: Edward Elgar, 23-49.

Caplin, Lee (1980). "A portrait of an artist as an entrepreneur". *Performing Arts Review*, 10 (4), 433-442.

Caves, Richard E. (2000). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Chang, Woong Jo; Wyszomirski, Margaret (2015). "What is Arts Entrepreneurship? Traking the development of its definition in scholarly journals". *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 4 (2), 11-31.

Danto, Arthur (1964). "The artworld". *Journal of Philosophy*, 61 (19), 571-584.

Darsø, Lotte (2004). *Artful creation: learning-tales of arts-in-business*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Davies, Stephen (2006). "Aesthetic judgments, artworks, and functional beauty". *Philosophical Quarterly*, 56 (223), 224-241.

Davies, Stephen (2007). *Philosophical Perspectives on Art*. Oxford: Oxford University Press.

Eikhof, Doris Ruth; Haunschild, Axel (2007). "For art's sake! Artistic and economic logics in creative production". *Journal of Organizational Behavior*, 28, 523-538.

Foster, Pacey; Borgatti, Stephen P.; Jones, Candace Jones (2011). "Gatekeeper search and selection strategies: Relational and network governance in a cultural market". *Poetics*, 39 (11), 247-265.

Gartner, William B. (1990). "What are we talking about when we talk about entrepreneurship?". *Journal of Business Venturing*, 5 (1), 15-28.

Gartner, William B.; Roberts, Joseph; Rabideau, Mark (2015). "Perspectives on Arts Entrepreneurship, part 2". *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 4 (2), 3-9.

Griswold, Wendy (2004). *Cultures and Societies in a Changing World*. Thousand Oaks (CA): Pine Forge Press.

Hagoort, Giep (2004). *Art management: entrepreneurial style*. Delft: Eburon Publishers. URL `http://www.businessdictionary.com/definition/integrity.html` (2016-09-06).

Inversini, Marta; Manzoni, Beatrice; Salvemini, Severino (2004). "Daniel Bound: The making of a successful creative individual business model". *International Journal of Arts Management*, 16 (2), 55-63.

Jones, Candace; Svejenova, Silviya; Strangaard Pedersen, Jesper; Townly, Barbara (2016) "Misfits, Mavericks and mainstreams: drivers of innovation in the creative industries". *Organization Studies*, 37 (6), 751-768.

Klamer, Arjo (2011). "Cultural entrepreneurship". *Review of Austrian Economy*, 24, 141-156.

Lampel, Joseph; Lant, Theresa; Shamise, Jamal (2000). "Balancing act: Learning from organizing practices in cultural industries". *Organization Science*, 11, 263-269.

Lindqvist, Katja (2011). "Artist entrepreneurs". In: Scherdin, Mikael; Zander, Ivo (eds.), *Art entrepreneurship*. Cheltenham: Edward Elgar, 10-22.

Louden, Sharon (ed.) (2013). *Living and Sustaining a Creative Life: Essays by 40 Working Artists*. Intellect Books.

Lounsbury, Michael; Glynn, Mary Ann (2011). "Cultural entrepreneurship: stories, legitimacy, and the acquisition of resources". *Strategic Management Journal*, 22, 545-564.

Lumpkin, G.T.; Dess, Gregory G. (1996). "Clarifying the entrepreneurial orientation construct and linking it to performance". *Academy of Management Review*, 21 (1), 135-172.

Marinova, Elena; Borza, Anca (2013). "The cultural entrepreneurship: creativity and innovation for economic development". *Managerial Challenges of the Contemporary Society*, 5, 149-153.

Markunsen, A.; Gilmore, S., Johnson; A., Levi; T, Martinez, A. (2006). *Crossover: How artists build careers across commercial, nonprofit and community work*. Minneapolis: University of Minnesota, Project on Regional and Industrial Economics.

Myers, Michael D. (2009). *Qualitative Research in Business & Management*. London: Sage Publications.

Nyström, Harry (2006). "Creativity and Entrepreneurship". *Creativity and Innovation Management*, 2 (4), 237-242.

Osborne, Harold (1981). "What is a work of art?". *British Journal of Aesthetics*, 21 (1), 3-11.

Preece, Stephen B. (2011). "Performing arts Entrepreneurship: toward a Research Agenda". *Journal of Arts Management, Law, and Society*, 41, 103-120.

Rentschler, Ruth (2003). "Culture and entrepreneurship introduction". *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 33 (3), 163-164.

Rentschler, Ruth; Geursen, Gus (2004). "Entrepreneurship, Marketing and Leadership in non-profit arts organisations". *Journal of Research in Marketing and Entrepreneurship*, 6 (1), 44-51.

Rentschler, Ruth; Kirchner, Theresa A. (2012). "Arts management/marketing journal citation analysis: Assessing external impact". *Arts Marketing: An International Journal*, 2 (1), 6-20.

Rentschler, Ruth; Shilbury, David (2008). "Academic assessment of arts management journals: A multidimensional rating survey". *International Journal of Arts Management*, 10 (3), 60-71.

Scherdin, Mikael; Zander, Ivo (eds.) (2011). *Art entrepreneurship*. Cheltenham: Edward Elgar.

Retroscena (2010). *Giulia Staccioli* [online videoclip]. YouTube. Posted 5 January 2010. URL `https://www.youtube.com/watch?v=4WnZTG0lWNI`.

Taylor, E. Andrew; Bonin-Rodriguez, Paul; Essig, Linda (2015). "Perspectives on arts entrepreneurship, Part 1". *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 4 (1), 3-7.

Turbide, Johanne; Laurin, Claude; Lapierre, Laurent; Morissette, Raymond (2008). "Financial crises in the Arts sector: is the Governance the illness or the cure?". *International Journal of Arts Management*, 10 (2), 4-13.

Überbacher, Florian; Jacobs, Claus D.; Cornelissen, Joep P. (2015). "How entrepreneurs become skilled cultural operators". *Organization Studies*, 36 (7), 925-951.

White, Jason C. (2013). "Barriers to recognizing arts entrepreneurship education as essential to professional arts training". *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 2 (3), 28-39.

Yin, Robert K. (1989). *Case study research: design and methods. Applied Social Research Methods Series*. Thousand Oaks (CA): Sage Publications.

Yin, Robert K. [1989] (2014). *Case study research. Design and Methods*. 5th ed. Los Angeles: Sage Publications.

Zembylas, Tasos (2014). *Artistic Practices. Social interactions and cultural dynamics*. London: Routledge.

Zemite, Ieva (2010). *Challenges of cultural entrepreneurship*. Presented at the XI International Scientific Conference: Individuals, Society, State in Changing Economic Circumstances, 77-81.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Arte come un gesto: singolare e condiviso

Daniele Goldoni
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The existence of 'gatekeepers' presupposes the validity of rules, norms, and laws. Are there any laws in the arts? Many leading art institutions (e.g. academies, conservatories, universities, culture ministries) resist all change, due to their inertia, rather than any explicit defense of principles. The boundaries of art history have become problematic since the seventies, at least; philosophical aesthetics has renounced any claim to be normative; and art criticism is disappearing, to the benefit of curatorship. Perhaps this is the symptom of a deep historical and anthropological change. Is the alleged and practiced 'creativity' in the arts (or even in the economy and in life itself) not the opposite of any established norm? Unlike the first sixty years of the twentieth-century – when the 'cultural industries' provided pre-packaged 'arts', domesticating the taste of the 'masses' and allowing people to enjoy short moments of rest before resuming their work – nowadays the popular consumption of artistic and cultural content has become part of the production process. The 'new', 'creative' and 'knowledge-based' economy is bringing – as the main productive power – the most intimate, spiritual resources of shared, single lives into play within production. Economic innovation converges on the artistic avant-garde obligation to produce ever-new 'languages'. We are benefiting from an unprecedented improvement of the flow of information and of means of production. The individual gaze and ear are directed towards a rapidly growing past. But life is continuously under pressure from a compulsory voracity, and hostage to this 'cognitive bioeconomy'. However, the process of destruction of the old rules may suggest another opportunity: the opportunity of seeing in the arts gestures that can help us to recognize and free what is single and shared in life. Everyone can be a 'gatekeeper', by taking care of what cannot be governed and exploited by that power. This opportunity opens up a different perspective with regard to the arts – and life: a contingent, historical perspective, which nonetheless lies beyond all historicism and the avant-garde dialectic between rules and exceptions.

Keywords Individual. Gesture.

1 Domande

Dopo *ready-made*, *Merz*, performance, installazioni, *site-specific*, concettuale, ecc. gli attraversamenti delle soglie sono diventati abituali. Ci sono ancora *gatekeeper*s – custodi? Custodi di fatto o per diritto?

Le istituzioni (accademie, conservatori, università, sovrintendenze, ministeri, assessorati…) hanno una propria inerzia e la loro custodia di fatto non è necessariamente frutto di decisioni attuali, ma anche della tradizione, della loro organizzazione,[1] dei loro interessi. Anche il 'contemporaneo' diventa accademico, oggetto di custodia e conservazione in vari sensi. Custodi di fatto, impliciti, sono anche tutti quelli che praticano le arti entro le tradizioni. Impliciti ma molto eloquenti' sono i custodi del mercato dell'arte. Altri vi sono, esplicitamente critici, anche verso la modernità (Clair 1983).

Un custode esplicito si propone come una figura della legge. Ma c'è qualche legge nell'arte? I principi che, da Vasari a Winckelmann, hanno definito il campo dell'arte, sono stati negati da molta arte degli anni Settanta: da una nuova «libertà dell'arte» (Belting 1983).[2] L'estetica filosofica di orientamento 'analitico' prende atto. La 'teoria istituzionale' ha brandito l'arma più tagliente della filosofia, la definizione, con un risultato irrisorio. Infatti, se per George Dickie chiunque intenda operare nel mondo dell'arte può aspirare legittimamente a farne parte, quella definizione non dà alcun metro di giudizio (Becker 2004, 168). Jean–Marie Schaeffer (2002, 83) ha concluso che la pretesa normativa dell'estetica filosofica delle arti è naufragata: il gusto non è un *sensus communis*, come credeva Kant, ma è soggettivo in senso personale.

1 Il neoistituzionalismo offre a questo proposito utili strumenti concettuali: DiMaggio e Powell 1983.

2 In questo senso suona anche il titolo della traduzione italiana: *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-4
Submission 2016-07-12 | Acceptance 2016-08-23 | © 2016

Intanto la critica tende a sparire. I critici di successo diventano curatori. Qualche esperto in comunicazione diventa direttore artistico. Le istituzioni politiche culturali (ministeri, assessorati) custodiscono... le riserve di voti. Esistono ancora uno spazio e un soggetto pubblico per un giudizio? C'è qualche legge nell'arte? La domanda tocca un nodo della nostra recente cultura. Sembrerebbe infatti che la 'creatività' artistica contrasti con la legge (Novitz 2004, 55) (e forse la creatività, in un senso che abbraccia tutte le pratiche, contrasta con 'ogni' legge?)

2 L'invenzione dell'originalità

Chi frequenta l'arte e gli artisti sa che in molti casi si fanno ancor sempre buona pittura, buona musica, danza, poesia, bei film etc. secondo competenza, abilità tecnica, criteri di buona costruzione, e con un pensiero. Tutto questo accade piuttosto nel retroscena dei laboratori artistici. La scena più illuminata racconta un'altra storia: l''arte' è opera del genio creativo. Il mercato la conferma e corrobora con prezzi stellari. Una convinzione profondamente radicata sostiene e giustifica questo stato di cose: una moderna metafisica dell'umano. Ne troviamo traccia e un'enunciazione nella *Kritik der Urteilskraft* di Immanuel Kant ([1790] 1983). Il § 47 dichiara che

> in questo ciascuno è d'accordo [...] il genio va contrapposto allo *spirito d'imitazione* (*Nachahmungsgeist*).

Il § 46 ha appena detto:

> L'*originalità* (*Originalität*) deve essere la sua prima peculiarità.

Viene così liquidata la nozione antica di *mimesis*, intesa erroneamente come copiare.[3] Ogni rapporto fra l'originalità e le regole che possono essere imparate e descritte è tagliato (invece le scoperte scientifiche, per quanto intelligenti, 'imparano' imitando). È il concetto di 'genio', nell'accezione di Kant propone, a produrre questa discontinuità.

> Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte.

Si può apprezzare la novità confrontando quest'accezione di genio con quella esposta nel 1719 dalle *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos:

> Si chiama genio l'attitudine che un uomo ha ricevuto dalla natura a fare bene e senza difficoltà certe cose che altri fanno molto male e con fatica. Impariamo a fare le cose per cui abbiamo del genio con la facilità che abbiamo nel parlare la nostra lingua madre. ([1719] 1990, 159)

«Certe cose» sono le singole arti.

> Gli uomini nati con un determinato genio per una certa arte o per una certa professione sono i soli che possono riuscirvi eminentemente; ma quelle professioni e quelle arti sono le uniche in cui essi possono riuscire [...] gli uomini di cui parlo eccellono esclusivamente in una professione [...] ([1719] 1990, 177).

Per Du Bos, come per Kant, il genio non può essere imparato o insegnato, ma, diversamente, produce quel «vigore mentale» e quell'«intelligenza» ([1719] 1990) che si realizzano solo in una disciplina e una 'professione', che ha proprie tecniche e regole. Per Kant, invece, l'arte è un effetto della regola 'originale' data dal genio, perciò non ha regole – e mestiere – prima che il genio stesso le dia.

3 L'eccezione, le regole, 'l'arte'

Introducendo l'originalità, Kant produce un problema riguardo alla possibilità di 'condividere' l'arte. Ecco come viene introdotto il problema:

> senza una regola precedente un prodotto non può mai chiamarsi arte

ma d'altra parte

> il concetto di arte bella non permette che il giudizio sulla bellezza del suo prodotto venga derivato da una qualche regola (Kant 1790, § 47).

Il genio agisce secondo una 'regola' che egli stesso non conosce (Omero non sa come fa quel

3 La mimesi non 'copia' la natura, gli abiti, le disposizioni emotive e le azioni umane (*ethe*, *pathe*, *praxeis*: Aristotele [Kassel 1964, 47 a 1-28]), ma le presenta attraverso la narrazione, la danza, la musica, o altro. Vedere anche Walton 1993.

che fa (§ 47)). Come può comunicarla? Quando Kant deve spiegare in che senso questa è una regola, ammette che è difficile spiegarlo – e infatti non lo spiega. Il linguaggio stesso rivela l'imbarazzo del pensiero: mentre poche righe sopra ha condannato lo «spirito d'imitazione» (*Nachahmungsgeist*), ora Kant dice che il discepolo non deve copiare (*nachmachen*) ma *nachahmen* l'opera del genio. Che significa? Kant afferma che la regola va tratta dall'opera stessa. Considerare l'opera come esempio può sembrare risolvere la difficoltà: si dovrebbe dunque intendere per 'regola' ciò che l'opera stessa, con il suo esempio, suggerisce? Ma la cosa non è chiara. In quanto è comunicabile universalmente la ricezione non riguarda l'originalità dell'opera, l'elemento geniale dell''idea estetica', bensì il gusto (*sensus communis*), cioè modi comuni di percepire, sentire, immaginare le cose (Kant [1790] 1983, § 40). Il testo chiarisce che questo aspetto della ricezione è quanto diventa scuola: necessaria per mantenere la memoria degli esempi delle opere geniali, ma non geniale di per sé. Solo un altro genio potrà (forse) cogliere nell'opera l'esempio che gli permetterà di trovare in se stesso quella stessa genialità, da cui potrà produrre un'altra opera d'arte. Questo secondo atto geniale non è deducibile dalla regola che il genio precedente ha dettato al gusto. Il nuovo genio non può sapere – non più dei precedenti – come fa quel che fa (Kant [1719] 1990, § 46). L'originalità è di altra natura rispetto alla comunicazione. La 'regola' geniale resta, come tale, inconoscibile perciò la sua condivisione, sia per mezzo del gusto, sia con un altro genio, resta misteriosa.

Questo problema non si poneva per la *mimesis* nel senso antico. Essa era già culturalmente condivisa perché non è un'invenzione solo soggettiva. I mezzi artistici (la danza, la musica, la poesia) che 'imitano' un gesto o un carattere o un destino, indicano nelle cose (grazie alla loro somiglianza/differenza) l'essenziale di ciò che di esse si vuole mostrare. In questo senso Aristotele ha sostenuto che il veri-simile è più 'filosofico' di una descrizione fedele dei singoli 'fatti' (*istorìa*) (Kassel 1964, 1451 b). Per il tempo in cui è stato in vigore il principio mimetico, le regole specifiche delle arti hanno mantenuto anche una parentela riconoscibile fra loro stesse poiché l'avevano con un mondo, con le sue forme di vita. L'eccellenza non era in discontinuità con regole condivise. Invece, nell'accezione kantiana, l'originalità è assolutamente singolare e come tale non è effetto di regole, né dà regole che possano essere applicate. L'arte vive grazie alla tensione dialettica fra originalità e gusto: è sempre un''eccezione' alle regole del gusto precedente. Questo fa sì che non vi siano le arti ma 'l'arte': l'eccezione a ogni regola applicata e applicabile non può essere racchiusa né in una forma né una tecnica specifica.[4]

4 La dialettica della comunicazione. Linguaggi dell'arte

Questa concezione e pratica dell'arte persiste. Vi si riconoscerà un aspetto di certe pratiche artistiche e critiche (Adorno [1947] 1998) contro l'omologazione del gesto artistico nel gusto borghese o massificato. Non dico che la teoria di Kant sia la causa (tantomeno l'unica) di un certo processo che attraversa il Novecento fino ad oggi, ma che il dispositivo che essa inventa è un antecedente genealogico che si ripete. L'idea dell'originalità individuale nell'arte si era combinata con l'individualismo ottocentesco ereditato dalla teologia protestante, poi confluita nello 'spirito del capitalismo'. Il nuovo individuo ha dovuto imparare a fronteggiare, dominare, usare l'elemento creativo-distruttivo della potenza tecnica, nelle forme economiche del capitalismo (Schumpeter 1942), della vita delle metropoli. Qualcosa si simile è accaduto nell'arte:

> Il bisogno di esporsi a effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo a pericoli che lo minacciano… a certe profonde modificazioni del complesso appercettivo – modificazioni che nell'ambito dell'esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino.

Così scriveva Benjamin ([1935] 1991, n. 29) interpretando il cinema; individuando la modernità di Baudelaire ([1939] 1991, 608 e ss.). McLuhan ([1964] 1991, cap. 1 § 7) ha riconosciuto all'artista un ruolo analogo in relazione con i cambiamenti indotti dai media. L'analogia è comprensibile. Una città moderna, con le sue vie, i *passages*, la folla, il traffico, è un grande medium inter-mediale di stampa, motori, elettricità… Se il 'gusto' è rimasto ancora 'romantico' in modo banalizzato nel consumo borghese o di massa,

4 È coerente che Kant definisca l'arte bella in se stessa prima di parlare delle singole arti. Così faranno anche Schelling e Hegel.

l'arte cerca un risveglio che imita lo shock della vita, mentre ce ne ripara.[5]

Ma i mezzi di comunicazione di massa catturano, nel gesto artistico che risveglia, soprattutto l'elemento comunicabile, che diventa un nuovo gusto di massa. Ciò che era 'originale' si offusca. La dialettica fra massificazione e crisi, propria dell'economia capitalistica (Schumpeter 1942) si ripete nell'arte come dialettica fra la banalizzazione di un gesto in regole codificate e la necessità di una rottura: la crisi le è diventata essenziale (Barbanti 2009, 237).[6] Nel Novecento la 'creatività' originale si deve misurare entro i 'linguaggi' dell'arte, giocando conflittualmente con le loro regole.

L'identificazione del lavoro dell'arte con l'invenzione di un linguaggio ha fatto sì che dopo il primo ready-made (la prima eccezione) seguissero infiniti ready-made (l'applicazione di una regola); che dopo una performance di Cage seguissero infinite performances: spesso senza alcun senso della costruzione, dimenticando che Cage ha fatto un lavoro di compositore. Ma poi questi nuovi linguaggi devono essere di nuovo trasgrediti,[7] in una sequenza che ha perso senso e direzione. Intanto, questo schema ha già consumato in parte, quasi esaurito l'opera (pur ricca di gesti decisivi) delle seconde avanguardie…

5 Popular

Eppure quello schema sembra essere tuttora dominante nell'arte contemporanea che vuole essere ed è vincente nel linguaggio della 'comunicazione' (Heinich 1998). Poiché comunicazione, in questo contesto, significa: potere economico, politico, sociale. L'inarrestabile corsa che insegue, conquista e consuma la comunicazione produce una massa di azioni e cose che si chiamano 'arte'. Lo stesso 'mondo dell'arte' geme sotto il cumulo di ciò che diventa passato in modo ferocemente rapido. Il volto dell'odierno angelo della storia non mostra spavento, orrore, dolore, pietà ma è *épuisé*, estenuato, le ali affaticate nel soffio del banale e dell'insensato. C'è modo di trarne comunque godimento. Massimiliano Gioni ha esposto nel medesimo spazio espositivo del *Palazzo Enciclopedico* (Biennale 2013) collezioni di miniature di case, fatte da un (sorprendente) artigiano ossessivo, mandala fatti in casa, dipinti di uova tantriche, disegni di Rudolf Steiner, il *Libro Rosso* di Jung: il tutto sonorizzato da stanche parodie di mantra pensate da Tino Shegal. Tutto questo – sia stato profondo di pensiero, di esperienza religiosa, oggetto di rituali privati o maniacale – viene frullato e scodellato in quello spettacolo dell'arte dove il *fake* non si distingue dal vero. Per fortuna Fischli & Weiss strappano una risata. Ma, nell'insieme, la fiammella dell'ironia soffoca nell'aria di un compiaciuto cinismo.

Questo cinismo – una pratica consueta nell'arte contemporanea – non è avvertito dalla maggior parte del pubblico, che abbocca volonterosamente alla provocazione. Da molto tempo questa lo attizza mentre lo disorienta. È un trucco che funziona. Induce a sfidare se stessi, a vedere se si è abbastanza svegli da posizionarsi idealmente o realmente entro quel campo di capitale immateriale che dà riconoscimento sociale, eventualmente benefici economici a chi ci investe. Il gioco funziona bene solo se è ben reclamizzato, grazie al 'triplo gioco' dei gesti artistici trasgressivi, delle istituzioni politiche che se ne fanno pubblicità, dei galleristi e artisti che ci guadagnano (Heinich 1998). L'altra condizione di successo è che la trasgressione avvenga mediante un'esclusione di una reale e ideale maggioranza supposta ignorante.[8] Ma il presunto ignorante è sempre più un 'idealtipo' astratto quanto effettivamente necessario. Infatti, più l'arte contemporanea si fa *popular* (Barbanti 2009, 239), più la supposta maggioranza incolta diventa un finto bersaglio, che serve da motore differenziale della promozione. *Popular*, in questa accezione, connota l'arte vincente nel circuito emergente della comunicazione e del mercato, e va ben distinto dal concetto di 'popolare', nel senso etnico o delle

5 Così l'arte contemporanea ha sollecitando in artisti (Cage) e critici (da Benjamin e Adorno a Clement Greenberg o Rosalind Krauss), una decisiva riflessione sui media. Barbanti 2009; Montani 2010; Cuomo 2014; Costa 2015.

6 La dialettica dell'eccezione con la regola non avviene più, come in Kant, con il 'gusto': concetto allora troppo caricato di aspettative universali e, più tardi, troppo connotato da un consumo borghese o massificato addomesticati.

7 La semiologia è stata probabilmente la disciplina in cui questo dramma ha trovato la sua più esatta rappresentazione.

8 Sintetizzo in modo un po' brutale la più complessa idea di Pierre Bourdieu (1979). Questo modo di esclusione presuppone un concetto di cultura 'alta' rispetto alla quale ogni cultura popolare è incultura. Era il modello di Malraux in Francia, in parte tuttora vigente nelle politiche culturali della stessa Francia e dell'Italia (anche per inerzia istituzionale oltre che per consapevole volontà di 'custodi'), accanto alle trasformazioni del mondo dell'arte.

culture popolari tradizionali. Nel mainstream la competizione non è fra 'colto' e 'popolare', ma fra 'colto' e *popular*. In questa gara vince comunque lo stereotipo, poiché anche nel 'colto' prevale un settore dell'industria culturale (la gara favorisce gli affari). Ma accade anche che il 'colto' e il *popular* coincidano.[9] Oggi Christo fa camminare sulle acque 100.000 persone al giorno (*Floating Piers*). Ci si può anche divertire con un''esperienza' indimenticabile (anche perché dice che paga tutto lui). Il ministro italiano della cultura va a dare – e ricevere – la benedizione. Tutto ciò appare molto democratico…

6 Estetizzazione dell'economia

L'architettura contribuisce alla ricezione *pop*. Le costruzioni di Frank Gehry o Zaha Hadid, quando sono percorse all'esterno o all'interno, diventano immediatamente comunicative di nuove esperienze reali e possibili dello spazio. Ma la tendenza a usare la nuova architettura come segno identitario di metropoli o/e di rilancio turistico di città storiche – da Berlino a Londra, da Dubai ad Abu Dhabi, da Bilbao a Barcellona, al MAXXI a Roma[10] – produce effetti speciali. I nuovi centri con i grattacieli, visti dall'aereo, sembrano l'insperata realizzazione delle fantasie di un film di fantascienza o il gioco alle costruzioni di un gigante capriccioso e infantile. Destinatari dell'emozione sono turisti internazionali e uomini d'affari che arrivano in jet o in elicottero. A quell'altezza sublime, questi ultimi, le archistar e i politici si guardano negli occhi e ammiccano, mentre ai bipedi implumi è imposto, col bastone delle amministrazioni e la carota della fama, un abitare sui cui non si ha diritto di decisione.[11] Si fanno *creative cities* (Florida 2011; Landry 2006) o almeno *cluster* creativi (Green paper 2010), introducendo gallerie d'arte contemporanea dove si può – per esempio anche nei quartieri popolari di Istanbul (a Tophane ciò ha provocato una rivolta (Cazzola 2013)) o nella 'città creativa' di Shenzhen, fra abitazioni dormitorio e un po' di verde (Costa 2013). Importante è, più delle opere stesse, una certa 'atmosfera' estetica (Reckwitz 2103; Goldoni 2013b; 2015a; Schulze 2000). Quest'atmosfera si trova ovunque ci sono questi mezzi espositivi, indipendentemente dal contenuto. Essa è sempre uguale: *glamour*, quale che sia l'opera che lo innesca.

L'*estetica* ha fornito involontariamente il linguaggio alla nuova economia. Questa propone un''esperienza' del mercato come 'teatro' (Pine e Gilmore 1999;) ricco di 'emozioni' e 'creatività' (Illouz 2007; Metelmann e Beyes 2012). La *knowledge based economy* mette in produzione le più intime risorse spirituali, usando le retoriche dei movimenti artistici degli anni Sessanta e Settanta. Ogni uomo è un artista (Beuys) *ergo* la creatività di ogni uomo è buona per la valorizzazione (Boltanski e Chiapello 2005; Lipovetsky e Serroy 2013).

7 Un gesto singolare e condiviso

> Afferrare con la linea, la forma, il colore di un istante di vita e preservarne l'eco: è questo l'atto pittorico […] Questa esperienza è singolare […] La confusione tra immagine e pittura è vecchia quanto l'arte. L'immagine è qualcosa che si legge. La pittura no […] Da qui la confusione tra "vedere" e "leggere". Scrive, a proposito, Ludwig Wittgenstein: "Molti sono coloro che hanno appreso il significato della parola "vedere" senza mai farne uso" (Arikha 2016)

L'arte è un linguaggio? Sottostà a una legge? C'è un custode della legge?

C'erano custodi quando le arti erano interne a funzioni sociali (cultuali, rituali) e i 'ministri' di queste stesse funzioni erano spesso anche i custodi o anche legislatori. Funzioni e custodi in quel senso ci sono ancora nelle istituzioni che

9 Anche l'arte destinata alle gallerie è diventata *popular*. Jeff Koons, Demien Hirst, Takashi Murakami hanno individuato con intelligenza temi di grande impatto perché già resi comuni dai media. Prima dello squalo e delle viscere aperte e della carne putrefatta c'è la memorizzazione e l'assuefazione a film, popolari, *fictions splatter* e *pulp* – ma per chi non ama le mosche, ci sono decorative farfalle. Dietro Koons c'è il feticismo e (anche) il porno. Dietro Murakami i manga. Questi artisti hanno trovato esche per far entrare un pubblico ampio nei loro discorsi interni alle questioni dell'arte contemporanea. La domanda è se il pubblico entri veramente in quelle questioni concettuali o se, per effetto della potenza tuttora persuasiva della parola 'arte', si familiarizzi senza troppe domande con queste immagini, che diventano solo parte del suo paesaggio interiore e del suo gusto.

10 Esso ha un segno architettonico così forte al suo interno che ogni contenuto espositivo impallidisce. Al suo fianco ci sono magazzini ex militari che sarebbero serviti meglio e con molto minore spesa allo scopo. Il quartiere non ne è particolarmente 'riqualificato': basta osservare anche la desolazione in cui resta il palazzetto dello sport di Nervi, a poca distanza.

11 Un segnale ben diverso viene dal direttore della Biennale Architettura di Venezia 2016, Alejandro Aravena.

fanno resistenza a quella che può apparire una *deregulation* in corso. Altri custodi (curatori, comunicatori, manager) ci sono oggi per le pratiche artistiche *popular* che svolgono una funzione sociale ed economica: qui la legge custodita è sempre ancora quella dello spettacolo (Débord 1967).

Il movimento in corso mostra però anche un'altra possibilità. Una volta distrutte le istituzioni universali (chiesa, impero), messe in discussione le tradizionali regole delle arti, perché non si dovrebbe discutere l'idea che l'arte abbia a che fare essenzialmente con la creazione di nuovi 'linguaggi' e nuove regole? Nell'idea di genio di Kant c'è già qualcosa di questo, ma la singolarità era pensata in modo che la sua condivisione resta misteriosa. E se invece la singolarità dell'arte fosse possibile solo se è condivisa? La nozione di «gesto», in Wittgenstein, indica verso questa direzione. Leggiamo questa osservazione:

> [...] non c'è nulla di più straordinario [...] che osservare un uomo intento a una semplicissima attività quotidiana, mentre si crede inosservato […] vedremmo allora, improvvisamente, un essere umano dall'esterno, come non è mai possibile vedere se stessi [...] più mirabile di ciò che un poeta potrebbe far rappresentare o dire sulla scena, noi vedremmo la vita stessa […] L'artista […] può rappresentare la cosa singola in modo tale che essa ci appaia come un'opera d'arte […] un […] modo di cogliere il mondo *sub specie aeterni* (Wittgenstein 1980, 23-24)

In un certo senso, la vita intera è già nella singolarità.[12] Anche in una stufa, quando io la vedo non come una cosa fra le cose ma come «il mio mondo» (Wittgenstein 1984, 178-179). L'arte riesce a far «vedere» le cose «dall'esterno», in modo «che hanno per sfondo il mondo intero» (1984, 178). Essa mostra il mondo, è un «gesto». Ecco un'osservazione sulla musica:[13]

> Se un tema, una frase ti dice improvvisamente qualcosa, non è necessario che tu sia in grado di spiegartelo. Semplicemente, d'un tratto ti è divenuto accessibile anche *questo* gesto (Wittgenstein [1967] 1986a, § 158; si vedano anche i §§ 155-162).

Questo gesto è accessibile senza spiegazione. Penso che l'implicazione di quest'affermazione sia forte: se non ho bisogno di spiegare il gesto (ricondurlo a regole) per comprenderlo, allora non è neppure necessario che io spieghi a me stesso delle regole per farlo. Ciò non significa che l'arte sia senza regole: certamente ho bisogno di comprendere le somiglianze con altra musica per capirle che si tratta di musica. In questo senso devo avere «sensibilità per le regole» (Novitz 2004). Ma non ci sono regole per fare questa musica o questa poesia. Se l'arte è un gesto, questo è un gesto singolare, come lo è un volto o una voce. È personale. Anche per l'arte questa osservazione di Wittgenstein, come si vedrà:

> Si può imparare a conoscere gli uomini? Sì, qualcuno può farlo. Non però attraverso un corso d'insegnamento, ma attraverso l' '*esperienza*' Può un uomo insegnarlo a un altro? […] Di quanto in quando può dargli il *suggerimento giusto* […]. Ciò che si impara non è una tecnica. Si imparano giudizi corretti. Esistono anche regole, ma non formano un sistema e solo l'esperto può applicarle correttamente. A differenza delle regole di calcolo.
>
> Dell'evidenza imponderabile [*Zur unwägbaren Evidenz*] fano parte le sfumature dello sguardo, del gesto, del tono di voce.
>
> Se fossi un pittore di grandissimo talento, si potrebbe pensare che raffigurassi in immagini lo sguardo sincero e quello che simula. (Wittgenstein [1953] 1967, 297-98. Traduzione italiana lievemente modificata)

È il gesto stesso nella sua singolarità a farsi comprendere, e non può essere sostituito dalle spiegazioni:

> Noi parliamo del comprendere una proposizione, nel senso che essa può essere sostituita da un'altra che dice la stessa cosa; ma anche nel senso che non può essere sostituita da nessun'altra. (Non più di quanto un tema musicale possa venire sostituito da un altro).
>
> Nel primo caso il pensiero della proposizione è qualcosa che è comune a differenti proposizioni; nel secondo, qualcosa che soltanto queste parole, in queste posizioni, possono

12 Non molto diverso è quanto ha fatto John Cage (Cf. Cage 1966, 244-45). Sulla somiglianza fra le proposte di Wittgenstein e di Cage consultare anche Goldoni 2013a.

13 Sui testi di Wittgenstein che cito ora e in seguito mi sono già espresso, con particolare riferimento alla musica, in Goldoni 2006.

> esprimere (Comprendere una poesia.) (Wittgenstein [1953] 1967, § 531)

Il gesto appartiene a un gioco linguistico diverso dalla 'comunicazione':

> Il linguaggio della musica. Non dimenticare che una poesia, anche se è stata composta nel linguaggio che serve alla comunicazione (*Mitteilung*), non può essere impiegata nel gioco linguistico della comunicazione (Wittgenstein [1967] 1986a, § 160).

In questo concetto di «gioco linguistico» non c'è una prevalenza né del linguaggio verbale o di sue regole sulla musica, né della musica sul linguaggio verbale:

> il comprendere la proposizione del linguaggio è più vicino di quanto non si pensi a ciò che di solito si chiama comprendere il tema musicale. Perché il colorito e il tempo debbono muoversi proprio secondo *questa* linea? Si vorrebbe dire: "Perché io so che cosa voglia dire tutto questo". Ma che cosa vuol dire? Non saprei dirlo. Per darne una "spiegazione" potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo [...] (Wittgenstein [1953] 1967, § 527)

> [...] un paradigma al di fuori del tema c'è: è il ritmo del nostro linguaggio, del nostro modo di pensare e sentire. E il tema, a sua volta, è anche una parte *nuova* del nostro linguaggio, si incorpora in esso; impariamo un nuovo *gesto.* Il tema interagisce con (*ist in Wechselwirkung mit*) il linguaggio (Wittgenstein 1980, 103)

Wittgenstein trova l'aspetto musicale nel linguaggio verbale e l'aspetto linguistico nella musica. Ciò non è concepito come un parallelismo fra strutture autonome, loro codici, regole, bensì come il fatto che il gesto musicale illumina il linguaggio, così come il gesto linguistico può fare comprendere qualcosa della musica. In questo modo la nozione stessa di linguaggio si libera dall'essere un'applicazione di regole proprie della grammatica (verbale) e della semantica, poiché può avvenire un gesto musicale che s'incorpora in esso.

La singolarità del gesto assomiglia all'esemplarità di cui parla Kant, ma, diversamente da quella, non c'è in esso l'ostacolo verso la condivisione. I giochi linguistici non sono universali, ma non sono privati: mostrano forme di vita nel mondo. Il carattere 'unico' del gesto artistico non è, come per Kant, l'effetto di un talento nascosto (la 'causa' supposta) ma è la sua natura 'originaria'. Il 'gesto' ha antecedenti ma non è l'effetto di elementi e cause calcolabili. Perciò è «imprevedibile», come l'espressione di un volto:

> L'espressione consiste per noi nell'imprevedibilità (*Unberechenbarkeit*). Se sapessi perfettamente come uno storcerà il volto, come si muoverà, non esisterebbe nessuna espressione del volto, nessun gesto (Wittgenstein 1980, 138)

L'imprevedibilità non è la sorpresa di ciò che non ci si aspettava:

> [...] Un pezzo di musica che conosco (tutto) a memoria posso continuamente ascoltarlo di nuovo, anche suonato da un carillon. I suoi gesti rimarranno sempre gesti per me, anche se in ogni momento so che cosa sta per succedere. Anzi, potrei addirittura rimanere stupito ogni volta. (In un determinato senso) (Wittgenstein 1980, 138)

L'imprevedibilità è l''infondatezza' del gesto

> Devi ricordare che il gioco linguistico è per così dire qualcosa di imprevedibile (*Unvorhersehbares*). Intendo: non è fondato. Non è ragionevole (o irragionevole. Sta lì – come la nostra vita. (Wittgenstein 1986b, § 559)

Ciò non impedisce la possibilità di un giudizio nelle arti. L'arte si avvale di conoscenze, di confronti, anche di ragionamenti su regole. Ma ogni analisi che trova quelle analogie e differenze che possiamo chiamare 'regole' è retrospettiva e ricostruttiva, partendo da un gesto che ha avuto la forza di ottenere attenzione. Se un gesto diventa accessibile anche grazie alla comprensione di gesti precedenti – ed è sempre così – ciò sposta solo la questione indietro:

> [...] per darne una "spiegazione" potrei paragonare il tema con qualcos'altro che ha lo stesso ritmo [...]

Ciò non significa neppure che il gesto sia arbitrario, com'è chiaro dalle difficoltà o facilità che si incontrano facendo arte. In arte c'è moltissimo da pensare e imparare e anche calcolare, ma il successo o l'insuccesso non sono solo l'effetto di un calcolo. È il gesto stesso, nel suo farsi, a mostrare sia le difficoltà sia le possibilità. Il gesto dell'arte mostra il mondo stesso nel mezzo che lo

rivela. In esso sparisce la differenza fra il mezzo e il fine (Agamben 1996).

Anche la filosofia, per Wittgenstein, è un gesto:

> Credo di avere riassunto la mia posizione nei confronti della filosofia quando ho detto che la filosofia andrebbe scritta soltanto come una *composizione poetica* (Wittgenstein 1980, 56)

La filosofia è un gesto che mostra la singolarità della vita: essa «sta lì» (Wittgenstein 1986b, § 559)

Il gesto artistico che mostra qualcosa della vita e il mondo stesso come sfondo non innesca una necessità di trasgressione e innovazione. È estraneo alla logica delle avanguardie. Non s'inscrive in alcuno storicismo, o filosofia della storia – o in un 'postmodernismo' – pur essendo storicamente contingente.

8 Breve conclusione

Chi può custodire il carattere sorgivo del gesto artistico? Nel mondo attuale una condivisione dei gesti artistici può nascere solo dalle pratiche che ciascuno esercita con sincerità verso se stesso, e volendosi incontrare con altri. Alle istituzioni pubbliche però si chieda di custodire la memoria, conservando le opere. Invece, visto lo stato delle cose, sarebbe meglio che le istituzioni politiche non decidessero sull'arte contemporanea e piuttosto facilitassero a tutti l'accesso attivo al gesto artistico: aprendo scuole, *ateliers* e sale prove aperti 365 giorni all'anno il giorno e la sera.[14] Soprattutto, progettando un'economia adatta al fine che chiunque possa avere nella settimana le ore da dedicarvisi. Questo aiuterebbe a finirla con le retoriche dell''artista' come eccezione. Avrebbe anche indiretti buoni effetti economici e politici. Nessuno che si appassioni a un'arte e ne sia sinceramente felice sente il bisogno di compensare frustrazioni con consumi voraci o competizioni aggressive: ha ben altro da fare.

Bibliografia

Adorno, Theodor Wiesengrund [1947] (1998). *Kultur Industrie. Aufklärung als Massenbetrug*. Adorno Th.W., *Gesammelten Schriften*, Bd. 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 141-191.

Agamben, Giorgio (1996). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.

Arikha, Avigdor (2016). *La pittura e lo sguardo.* A cura di M. Ferrando. Milano: Neri Pozza

Barbanti, Roberto (2009). «Il malessere intrinseco dell'arte contemporanea». *AREL la rivista I*, 234-245.

Becker, Howard S. (2004). *I mondi dell'arte*. Traduzione e a cura di M. Sassatelli. Bologna: Il Mulino. Trad. it. di: *Art Worlds*. University of California Press, 1982.

Belting, Hans (1983). *Das Ende der Kunstgeschichte*. München: Kunstverlag. Trad it.: *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte.* Torino: Einaudi, 1990.

Benjamin, Walter [1935] (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Fünfte Fassung. Benjamin Walter. (Hrsg.) *Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Suhrkamp, 16 207-250.

Benjamin, Walter [1939] (1991). *Über einigen Motiven bei Baudelaire*. Benjamin, Walter. (1991) *Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1, 605-654.

Boltanski, Luc; Chiapello, Eve (2005). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.

Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

Cage, John; Kostelanetz, R. (1966). *Lettera a uno sconosciuto.* Trad. it. di: F. Masotti. Roma: Edizioni Socrates.

Cazzola, Marta (2013). *Arte contemporanea e conflitto a Tophane, tesi di laurea magistrale*. Venezia: Ca' Foscari

Clair, Jean (1983). *Considérations sur l'état des beaux arts. Critique de la modernité.* Paris: Gallimard.

Costa, Camilla (2013). *The Adoption of the Global Discourse of Creativity – Led Planning and «Creative City» in Urban China* [PhD dissertation]. Venezia: IUAV.

Costa, Mario (2015). *Dopo la tecnica. Dal* chopper *alle* similcose. Napoli: Liguori

14 Questo modello di apertura viene applicato, in contesto molto diverso, professionalizzante, nella Superior Industrial Design School (SIDS), una Grande École, a Parigi. Ciò mostra però che qualcosa del genere è possibile.

Cuomo, Vincenzo (2014). *Eccitazioni mediali. Forme di vita e poetiche non simboliche*. Youcanprint Self–Publishing: Kaiak Edizioni.

Débord, Guy, (1967). *La Société du Spectacle.* Paris: Gallimard.

DiMaggio P. J.; Powell, W. (1983). «The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields». *American Sociological Review* (48), 147-60.

Du Bos, Jean-Baptiste [1719] (1990). *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture.* Trad. it: *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*. Fubini, F. (a cura di). Milano: Guerini e Associati.

Florida, Richard (2011). *The Rise of the Creative Class. Revisited*. New York: Basic Books.

Foucault, Michel [1978-1979] (2004). *Naissance de la Biopolitique. Cours au Collége de France 1978-1979.* Paris: Gallimard.

Goldoni, Daniele (2006). «Wittgenstein: frase musicale e scrittura filosofica». *aut aut*, 331.

Goldoni, Daniele (2013a). «John Cage. Che cosa è contemporaneo?». Cuomo V.; Di Staso, L. (a cura di), *La ricerca di John Cage*. Milano; Udine: Mimesis.

Goldoni, Daniele (2013b). «Estetizzazione dell'economia». D'Angelo, P.; Franzini E.; Lombardo G.; Tedesco S. (a cura di). *Costellazioni estetiche*. Milano: Guerini & Associati, 206-215.

Goldoni, Daniele (2015a). «A musical-philosophical approach to creativity and the economy». Cusinato, Augusto; Philoppopoulos-Mihalopoulos, Andreas (eds.). *Knowledge-creating Milieus in Europe: Firms, Cities, Territories.* Berlin: Springer.

Goldoni, Daniele (2015b). «Cultural Mutation. What Media do to Culture». Zagato, L.; Vecco, M. (eds.). *Citizens of Europe, Cultures and Rights.* Venice: Ca' Foscari University Press.

Green Paper (2010). *Unlocking the potential of cultural and creative industries*. European Commission. URL `http://europa.eu/legislaion_summaries/culture/cu0006_en.htm` (2015-08-31).

Heinich, Natalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit.

Illouz, Eva (2007). *Cold Intimacies. The Making of the Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.

Kant, Immanuel [1790] (1983). *Kritik der Urteilskraft, in Werke in Zehn Bänden*. Trad. dell'autore. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 8, 233.

Kassel, R. (1964). *Aristotle: De Arte Poetica.* R. Kassel (ed.). Oxford: Oxford University Press.

Landry, Charles (2006). *The Art of City Making.* New York; London: Routledge.

Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean (2013). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'age du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.

McLuhan, Marshall [1964] (1991). *Understanding Media: the Extensions of Man*. Massachusetts: Institute of Technology Press.

Metelmannn, Jörg; Beyes, Timon (2012). *Die Macht der Gefühle. Emotionen in Management, Organisation und Kultur.* Berlin: Berlin University Press.

Novitz, David (2004). «Rules, Creativity and Pictures: *Wittgenstein's Lectures on Aesthetics*». Lewis, P. B. (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*. Burlington: Ashgate.

Pine, B. Joseph; Gilmore, James, H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage.* Harvard: Harvard Business School.

Reckwitz, Andreas (2013). *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschäftliche Ästetisierung*. Dritte Auflage. Berlin: Suhrkamp.

Schaeffer, Jean-Marie (2002) *Addio all'estetica*. Palermo: Sellerio. Trad. di: *Adieu à l'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

Schulze, Gehrard (2000). *Die Erlebnis Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt a. M.: Campus.

Schumpeter, J. A. (1942). *Capitalism, Socialism and Democracy*. New York; London: Harper & Brothers.

Walton, Kendall (1993). *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard: Harvard University Press.

Wittgenstein, Ludwig (1984). *Tagebücher 1914-15.* Wittgenstein, L. (Hrsg.) *Werkausgabe*. Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1, 87-187.

Wittgenstein, Ludwig (1980). *Pensieri diversi*. Milano: Adelphi. Trad. it di: *Vermischte Bemerkungen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

Wittgenstein, Ludwig [1953] (1967). *Ricerche filosofiche*. Trad. di: *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell, 1953.

Wittgenstein, Ludwig [1967] (1986a). *Zettel: Lo spazio segregato della psicologia.* A cura di Mario Trichero. Torino: Einaudi. Trad. di: *Zettel*. Oxford: Basil Blackwell, 1967.

Wittgenstein, Ludwig (1986b), «Über Gewissheit». L. Wittgenstein (1984) (Hrsg.), *Werkausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 8, 113-257.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

L’arte e ciò che ne resta fuori
L’esempio di *The Store* di Claes Oldenburg

Michael Lüthy
(Bauhaus Universität Weimar, Deutschland)

Bernhard Schieder
(Freie Universität Berlin, Deutschland)

Abstract Critical discourse on visual arts has dealt with art’s economic implications at least since the Fifties. At the same time, it becomes evident that artworks start to reflect on their relationship with consumer culture. This paper argues how the line is drawn in visual arts and sometimes blurred between art and its outer. In order to corroborate this assumption, the paper analyses the institutional, medial and economic pre-conditions of the field of visual arts. For this purpose, the paper will outline today’s trends in the art market, as well as in the museum and exhibition sector. In conclusion, the paper substantiates the tense relationships between art and consumption on the basis of Claes Oldenburg’s *The Store*.

Keywords Consumer culture. Art market. Claes Oldenburg. The Store.

> The store is born in contorted drawings of the female figure and in female underwear and legs, dreams of the proletarian Venus, stifled yearnings which transmute into objects, brilliant colours and grossly sensuous surfaces. (Oldenburg, Notiz, New York, 1961)

Al più tardi dagli anni Cinquanta del XX secolo, nel discorso critico sulle arti visive se ne sono tematizzate esplicitamente le implicazioni economiche, e nel contempo è diventata chiara una riflessione estetica delle opere d’arte nel loro rapporto con la cultura consumistica. Così ad esempio si può osservare come le arti visive enfatizzassero la separazione con i beni di consumo e il design, ma dall’altra parte continuassero a inscenare, problematizzare e rivedere l’andamento di questo limite in maniera irritante. Proprio nell’affrontare l’estetica dei beni commerciali l’arte pare farsi un esame di coscienza e cercare in generale una propria collocazione nella società.

La trattazione seguente parte dal presupposto che tale sviluppo rappresenti senza dubbio un esempio divergente rispetto alla delimitazione tradizionale fra le forme di musica seria e popolare.[1] Invero, un sistema come quello della musica non sembra esistere nel campo delle arti visive, ossia in questo ambito non sembra esserci un sistema suddiviso in specifici settori, con produttori e pubblici diversificati, i cui sotto-sistemi mirano al profitto commerciale e alla rispondenza dei propri prodotti al pubblico di massa oppure a una comunità elitaria di alto livello culturale o subculturale che richiede musica impegnata. La definizione e la sovrapposizione delle frontiere nell’arte si articola diversamente, ossia fra l’arte stessa (*Kunst*) e ciò che vi è di esterno (*Außen*) ad essa. Per motivare meglio questa ipotesi, si descriveranno le condizioni istituzionali, mediatiche ed economiche del campo, nel tentativo di differenziarlo da quello della musica.[2]

1 Per una delimitazione di questo genere si veda il volume Geiger e Hentschel da cui è tratto il saggio di Lüthy e Schieder 2011.

2 Ad eventuali obiezioni di tipo ideologico rispondiamo fin d’ora che il termine ‘intrattenimento’ sarà di seguito adottato unicamente per fenomeni contraddistinti da alta popolarità e carattere commerciale. Si tratta pertanto di un significato dell’intrattenimento quanto più obiettivo ed esente da valutazioni morali, senza cioè attribuirlo a generi o categorie particolari. Supponiamo dunque che anche nel jazz come nella musica classica sia possibile ad esempio eseguire progetti seri al di là degli interessi finanziari, nonché progetti d’intrattenimento con intenzioni commerciali. Fenomeni di sconfinamento

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-5
Submission 2016-10-08 | © 2016

A tale scopo si abbozzeranno alcune delle attuali tendenze del mercato dell'arte, nonché delle attività museali ed espositive, in modo da poter in conclusione restituire concretamente questa tensione nel rapporto tra arte e consumo grazie all'esempio di *The Store* di Claes Oldenburg. Questo contributo non è strutturato tuttavia in maniera strettamente comparativa, bensì si concentra sulle arti visive.

1 La prospettiva istituzionale

Dal punto di vista istituzionale i campi della musica e delle arti visive paiono strutturati decisamente in maniera analoga, poiché entrambi presentano una suddivisione binaria: da un lato esiste il commercio orientato al profitto, il quale è costituito nel caso dell'arte prevalentemente da gallerie, case d'asta, collezionisti e speculatori; dall'altro lato vi è, come per la musica, una cerchia di istituzioni pubbliche orientate da interessi ideali – dunque musei, *Kunsthallen*, mostre con curatela o biennali – le quali tentano di svolgere i compiti che derivano dalla responsabilità nei confronti dei visitatori, nonché di assolvere alla loro missione di informazione e formazione.

In questo modo è già tracciato l'andamento del fronte che negli ultimi anni è stato rimarcato nella critica dall'opinione pubblica – quasi come una reazione allo spostamento di peso avvenuto fra queste due tipologie istituzionali: mentre gli istituti pubblici si lamentano della cronica mancanza di fondi, cresce sempre più il volume del mercato dell'arte privato. Tuttavia si nota comunemente una sovrapposizione fra quegli artisti che ottengono i maggiori profitti sul mercato e quelli che vengono esposti preferibilmente nelle istituzioni pubbliche o che le collezioni pubbliche vorrebbero acquisire. I musei statali o locali riescono sempre meno a tenere il passo del mercato dell'arte, che è ormai scatenato. Di conseguenza avviene un deciso spostamento dell'egemonia culturale: in considerazione della minaccia di una privatizzazione della formazione, la lotta per gli oggetti diventa un problema artistico specifico.[3]

Da questa relazione consegue che istituti come musei, collezioni pubbliche e mostre con curatela non assolvano più unicamente a un compito museale e documentario, bensì moltiplichino anche le proprie funzioni economiche. Così facendo giocano un ruolo problematico: affianco alla loro crescente commercializzazione, la quale dovrebbe contribuire alla crescita di finanziamenti esterni (mostre blockbuster, branding museale e della collezione ecc.), simili istituti diventano spesso uno strumento nel marketing urbano.[4] Per di più, le grandi mostre con curatela sono luoghi non soltanto di scoperte artistiche, ma allo stesso tempo di posizionamento di prodotti sul mercato: le opere in mostra aumentano di valore grazie alla loro partecipazione e vengono immediatamente commercializzate dalle gallerie. Da questo punto di vista risultano vulnerabili soprattutto le grandi esposizioni rinomate quali la Biennale di Venezia o la documenta di Kassel.

È pur vero che i curatori della documenta del 2007 si schierarono fermamente contro questi meccanismi del mercato, ossia puntando su artisti poco rappresentati – segnatamente sull'arte sperimentale degli anni Sessanta che aveva subito l'oblio del mainstream. Ciononostante, la commercialissima *Art Basel* aveva recuperato dai magazzini e piazzato negli stand questi artisti 'lontani dal mercato' ancor prima che *documenta 12* aprisse i battenti. Nei commenti e reportage dalla fiera si faceva ad esempio ripetutamente il nome di Lee Lozano, una artista 'riesumata' a Kassel, la quale era conosciuta attorno al 1964 per dipinti che mostravano arnesi con una carica sessuale. Anche alla Biennale di Venezia era possibile notare opere che pochi giorni dopo sarebbe stato possibile acquistare ad *Art Basel*. Tale procedimento si è ulteriormente semplificato negli ultimi anni: per la prima volta nel 2007 si tenne a Venezia una mostra commerciale intito-

possono essere identificati sia nell'incorporazione di determinati specie e generi, sia nella zona sfocata fra strategie commerciali e altre distanti dal mercato. In questo contesto ci si riferisce solamente alle seconde.

3 In genere questa problematica viene affrontata nei media col termine *deaccessioning*. La parola indica la crescente inaccessibilità di opere canoniche per il pubblico. Anche una delle opere per ora più costosa al mondo appartiene a una persona privata e non è visibile pubblicamente. Si tratta del drip-painting *No 5* (1948) di Jackson Pollock, che nell'autunno 2006 ha cambiato proprietario per 140 milioni di dollari (il venditore era David Geffen).

4 Si pensi ad esempio al successo dell'ubicazione della Biennale di Venezia (per la prima volta nel 1895) oppure alla documenta di Kassel (per la prima volta nel 1955) in considerazione della stagnazione economica di quei luoghi al tempo. Simili esposizioni si trasformano in importanti fattori turistici ed economici, poiché per la loro durata temporale e per l'accumulo di opere diventano degli autentici mass media. Nel 2007 la Biennale rimase aperta 165 giorni attirando 320.000 visitatori, mentre *documenta 12* nello stesso anno fece segnare 750.000 visitatori in 100 giorni.

late *Cornice Art Fair*, affianco all'esposizione nei padiglioni nazionali. In questo modo le mostre realizzate con una curatela vengono strumentalizzate dal mercato e le due sfere si intrecciano sempre più.

Lo sfasamento dei punti di forza ha come ulteriore conseguenza che i musei si prestano sempre più a fare da vetrina a collezioni private, le quali di converso vengono nobilitate da simili mostre museali e ne ottengono un accrescimento del valore commerciale. Prendendo in considerazione la *Friedrich Christian Flick Collection*, la quale è andata in prestito per sette anni al museo di arte contemporanea di Berlino *Hamburger Bahnhof*, si può soltanto ipotizzare la crescita di valore che ne deriverà. Non di rado accade che alcune opere vengano acquistate direttamente da qualche mostra museale, cosi come accaduto per l'esposizione di Paul McCarthy al *Haus der Kunst* di Monaco nel 2005. Per gli speculatori vige la regola: chi viene a sapere per primo di una grande retrospettiva, può affrettarsi a comprare a prezzi convenienti. All'indomani della mostra e dopo che l'artista è stato nobilitato dal museo, è possibile ottenere profitto dalle vendite.[5]

La commistione economica delle istituzioni pubbliche nel campo della musica è paragonabile per certi versi a quella nelle arti visive (per es. teatri lirici che fungono da strumenti del marketing urbano oppure un violinista che sfrutta il palcoscenico come spazio pubblicitario per l'ultimo disco), ma va fatta una distinzione: i produttori e le opere dell'arte commerciale come di quella lontana dal mercato sono in realtà gli stessi. Fra loro non esiste alcuna differenza oggettiva, così come sicuramente non ve ne sono fra le sottosfere musicali della musica pop e della musica nuova, qualunque sia l'andamento della loro frontiera. La distinzione fra arte commerciale e arte distante dalle preoccupazioni del mercato rispecchia unicamente le diverse funzioni nell'intreccio istituzionale per opere comparabili fra loro.

2 La prospettiva mediatica

La constatazione appena fatta ci porta a considerare le caratteristiche mediatiche di arte e musica: nelle arti visive ci si occupa principalmente di oggetti unici (con buona pace dei molti tentativi delle avanguardie di combattere questa circostanza), i quali sono soggetti a rapporti di proprietà univoci. La natura oggettiva dell'opera d'arte conduce non soltanto alla sua specifica forma di bene commerciale, bensì ancor più a una sorta di azione, il cui valore dipende dallo sviluppo e dalla commercializzazione del suo autore. Pure nei casi in cui l'arte si poggia su mezzi di riproduzione di massa come accade per la musica (es. grafica, video, fotografia), in generale si riscontrano edizioni limitate che confermano il carattere di unicità e dunque la qualità 'auratica' dell'opera d'arte intesa quale singolarità spaziotemporale.[6]

Alle fiere più gettonate, come ad esempio *Art Basel*, le opere più importanti sono riservate ancor prima dell'inizio, mentre poche ore dopo l'apertura molti degli stand hanno già venduto tutto. Sono soprattutto i cosiddetti *signature pieces* che vengono fortemente contesi, ossia le opere degli artisti del momento. A determinare la situazione è unicamente la possibilità di classificare le opera come di serie A o B, distinte dall'alta o bassa redditività: chi si è già stabilito sul mercato vede prezzi crescenti. Ciò ingenera un effetto di *winner takes it all* e pertanto una enorme differenziazione di prezzo fra arte poco e molto costosa (Krache e Liebs 2007,13).

Il carattere di bene commerciale o di azione finanziaria dell'opera d'arte si rende ancora più evidente nel mercato secondario delle case d'asta. Nel 2007 le aste autunnali a New York hanno visto un giro d'affari di circa 1,3 miliardi di dollari, facendo registrare un notevole incremento dei prezzi. Le opere d'arte diventano oggetto di particolare speculazione, tanto che partecipano alle transazioni perfino gli *hedge-funds*. Questo potrebbe spiegare per quale motivo il crollo dei mercati azionari causi immediatamente anche quello dei mercati artistici.

Esattamente come per la musica, anche il sistema economico delle arti visive risponde a

5 Come artista è possibile sfuggire a questo meccanismo di mercato soltanto uscendo dall'ambito artistico. Infatti, pure gli artisti che regalano le proprie opere non possono essere certi che un domani queste vengano commerciate. Proprio la documenta del 2007 ha presentato sorprendentemente molte opere di artisti che nel frattempo avevano abbandonato l'arte.

6 È possibile riconoscere ciò anche nella *Appropriation Art à la* Elaine Sturtevant, la quale riproduce opere di altri autori in maniera praticamente indistinguibile per sfuggire al principio di autorialità e originalità – non ultimo per motivi di critica al mercato. Le opere di Sturtevant si attestano al momento attorno ai 50.000 dollari.

una logica del valore di scambio, la quale ricomprende sia il valore di status all'interno di una società, sia la bramosia individuale. Tuttavia, la soglia d'accesso sociale al mercato dell'arte visiva è posta assai più alta rispetto alla produzione musicale distribuita a livello di massa, poiché già il dipinto di un artista ignoto può raggiungere importi in Euro a 4 cifre, se passa da una galleria. La proprietà di beni artistici definisce alcune circostanze sociali: chi desidera possedere dell'arte deve versare un'elevata quota di partecipazione, che solo in pochi si possono permettere. Nella produzione musicale la redditività economica dipende dalla distribuzione di massa dei mezzi di riproduzione e dunque è assai più soggetta al consenso del grande pubblico. Il valore di un'opera d'arte, invece, viene contrattato all'interno di un movimento di mercato poco trasparente, paragonabile a quello di altri beni scarsi.

Nei musei e alle mostre la tendenza è di glissare sulle implicazioni economiche e sul peso materiale della collezione, così da mantenere apparentemente la separazione fra arte e mercato. Nelle gallerie, al contrario, bisognerebbe essere consapevoli delle motivazioni economiche, tuttavia l'illusione creata dal cubo bianco tenta di reprimere il commercio in un angolo.[7]

3 La popolarità dell'arte, ovvero: esiste un fattore 'intrattenimento' nelle arti visive?

Sono all'incirca settanta milioni i visitatori che ogni anno affluiscono nei musei della Germania: cifre che si avvicinano al pubblico allo stadio del campionato di calcio. La penultima documenta ha avuto 750.000 visitatori, mentre 60.000 hanno frequentato la fiera *Art Basel Miami* nel 2007. Una mostra blockbuster come *Das MoMA in Berlin* (2004) ha attirato fino a 1,2 milioni di curiosi. Ciononostante il pubblico delle arti visive è ancora oggi assai limitato ed elitario, specie a confronto con i consumatori di musica popolare, se si considerano l'enorme volume di vendite di registrazioni, nonché la proliferazione in internet di banche dati musicali. Un semplice giro in metropolitana fra pendolari con le cuffiette rende evidente la diffusione della musica a differenza dell'arte. Anche rispetto alla televisione le mostre d'arte possiedono una portata relativamente bassa. Infatti, i dati di ascolto della prima serie della trasmissione di musica popolare *Deutschland sucht den Superstar* (2003) hanno raggiunto l'apice di 15,01 milioni di spettatori. In effetti non è possibile affermare che l'arte contemporanea possieda un riconoscimento universale: essa ha significato soltanto per una piccola parte istruita della società. Appena ci si distanzia da questo pubblico informato, scompare anche l'interesse per l'arte contemporanea. Proprio perché oggi essa è svincolata da criteri verificabili di artigianalità, l'arte combatte ancora per il proprio riconoscimento, specie nei confronti delle persone che fanno derivare la qualità artistica dall'artigianato. Per dirlo con Adorno: «La purezza dell'arte borghese, la quale si consustanziava quale regno della libertà in contrapposizione alla prassi materiale, è stata ottenuta fin dal principio a discapito delle classi subalterne». (Adorno e Horkheimer 1989, 143)

Per l'esattezza, nemmeno la Pop Art è mai stata realmente popolare, nonostante il suo nome. Popolari erano solamente i suoi riferimenti iconografici al mondo dei beni commerciali. Affatto popolare fu invece il fatto che tematizzasse questo mondo dei consumi che invece pareva per lo più del tutto ovvio. Proprio come la coeva arte concettuale, anche la Pop Art metteva in discussione la cornice culturale, istituzionale e discorsiva entro la quale avvengono la produzione e la ricezione artistica. Essa si pone inframmezzo, sia che si tratti di un effetto voluto oppure involontario. È pur vero che apre l'arte alta al campo della cultura bassa precedentemente esclusa, tuttavia non porta all'integrazione di un'arte diversa – come avviene con la musica fra serietà e intrattenimento – bensì soltanto al diverso in arte, ossia elementi pubblicitari, commerciali, cinematografici ecc. Proprio per questo motivo il tabù rotto dalla Pop Art ha avuto un particolare impatto: essa si rivolgeva a un settore che per la comprensione artistica dell'epoca rappresentava l'assoluto contrario dell'arte. I sostenitori di un'arte elitaria criticavano infatti la banalizzazione dei contenuti artistici, mentre il più vasto pubblico era irritato dal gioco intellettuale degli artisti pop. Questo gioco non era rapportato unicamente agli oggetti artistici e al loro straniamento, ma anche all'idea stessa di opera d'arte e di artista. L'accettazione della Pop Art si basava su presupposti propri soltanto di

7 Il termine *White Cube* è stato coniato dal critico Brian O'Doherty e mira alla neutralizzazione ideologica nonché economica dell'arte attraverso lo spazio espositivo. Per *White Cube* O'Doherty (1996) intende specificamente l'ambiente della galleria imbiancato e illuminato a giorno.

chi era addentro alle regole di perturbazione del limite fra arte alta e cultura bassa. Bisognava dunque essere *cultivated*, ossia introdotti alla storia e all'estetica dell'arte del XX secolo.[8]

Cosa dire invece di quei quadri e sculture che adornano molti soggiorni tedeschi? Di certo esiste per simili oggetti un mercato non indifferente, il quale non passa per le gallerie, bensì attraverso la vendita per corrispondenza. Attraverso questi canali è possibile ordinare costosi dipinti decorativi ad olio con cornice oppure sculture in bronzo accuratamente fuse con prezzi per niente bassi. Si tratta in questo caso di 'arte popolare'?

Paragonare tali prodotti con la musica popolare pone due livelli di problemi: in primo luogo, simili opere non vengono prodotte autonomamente e nella maggior parte dei casi non sono nemmeno noti gli autori. Diversamente dalla musica pop non esistono in questo ambito il culto della personalità né tantomeno un pubblico critico. Non vengono scritte recensioni, nessuna conferenza ne parla, non si creano gruppi di fan. In secondo luogo queste forme di espressione visiva non costituiscono un riferimento artistico autonomo, poiché sono soltanto derivati della produzione artistica. Nonostante vengano prezzati come pezzi originali, tali oggetti sono creazioni tardive di una fase artistica giunta al proprio epigono. Essi si orientano alla storia dell'arte, se non sono addirittura riproduzioni dirette di capolavori. Pertanto non hanno alcun potenziale di innovazione intrinseco, bensì si presentano quale variante costosa delle stampe artistiche o dei calendari che hanno reso popolari artisti quali Kandinsky, Klee oppure Matisse. Tuttavia, le loro opere dovettero raggiungere lo status artistico attraverso la nobilitazione museale, prima di poter essere rese popolari.[9] Pertanto, anche sotto questa lente, non si ravvisano nelle arti visive due sotto-sezioni comparabili a quelle che dividono la musica in un settore serio e uno d'intrattenimento, ciascuno con le proprie strutture autonome e poetiche.

4 L'arte e ciò che ne resta fuori

Resta da capire, se il design, la pubblicità e i fumetti corrispondano alla musica d'intrattenimento. Di sicuro alcune istituzioni come il Museum of Modern Art collezionano anche oggetti di design, manifesti e fumetti, affianco a opere di arti visive. Allo stesso modo di un cliente in un negozio di dischi, il quale può scegliere di addentrarsi nella sezione per nuova musica oppure in quella dei tormentoni, anche il visitatore del MoMA può decidere liberamente se ammirare il design automobilistico italiano degli anni Cinquanta, qualora non sentisse il bisogno di vedere dipinti. Tuttavia, questo genere di collezioni non rappresentano una forma di arte d'intrattenimento in opposizione all'arte seria. Le istituzioni e i discorsi in questo campo stabiliscono diversamente il confine: in maniera molto semplice dividono ciò che è arte da quanto non lo è. Ciò non comporta un degradamento dell'oggetto di design, né da un punto di vista materiale che concettuale. Si tratta piuttosto di una categorizzazione innocua, dunque non di una gerarchizzazione degli oggetti. Infatti, i due ambiti – l'arte e il suo esterno – non vengono riassunti da una definizione comune per poi essere suddivisi in sottocategorie, come accade invece nella musica. I diversi comparti del MoMA sono semplicemente tenuti assieme da un concetto molto generalista dell'estetica e da un concetto meno netto delle forme ivi configurate.

Ciò che ha sospinto lo sviluppo artistico del XX secolo non furono perciò soltanto gli scambi fra sotto-ambiti culturali, bensì oltre a ciò il campo ben più ampio del visuale e dell'oggettualità al di là dell'arte: ossia ricomprendendo il settore della non arte nelle sue migliaia di sfaccettature, in un certo senso il mondo intero. A esercitare questa funzione per Marcel Duchamp erano gli usuali prodotti industriali quali pala e pettine, per i surrealisti i manichini, per il tardo Piet Mondrian il traffico di New York, per gli artisti pop i fumetti e manifesti, per i Nouveau Réalistes un tavolino da ristorante consumato oppure un'automobile a pezzi. In base all'apertura radicale dell'arte e all'impossibilità di sistematizzare quanto di non-artistico venisse via via integrato in arte, il superamento delle frontiere si svolse non solo fra distinti campi artistici, bensì soprattutto attorno al limite dell'arte stessa. Que-

8 L'opposizione fra *high* e *low* così come fra *vernacular* e *cultivated* nella tradizione anglosassone equivalgono alla dicotomia fra 'serietà' e 'intrattenimento'.

9 Simili fenomeni sono riconoscibili anche nella musica, ad esempio in relazione a Mozart o Beethoven, i quali come grani maestri di musica seria possiedono ormai qualità d'intrattenimento paragonabili a maestri della pittura come Leonardo e Raffaello.

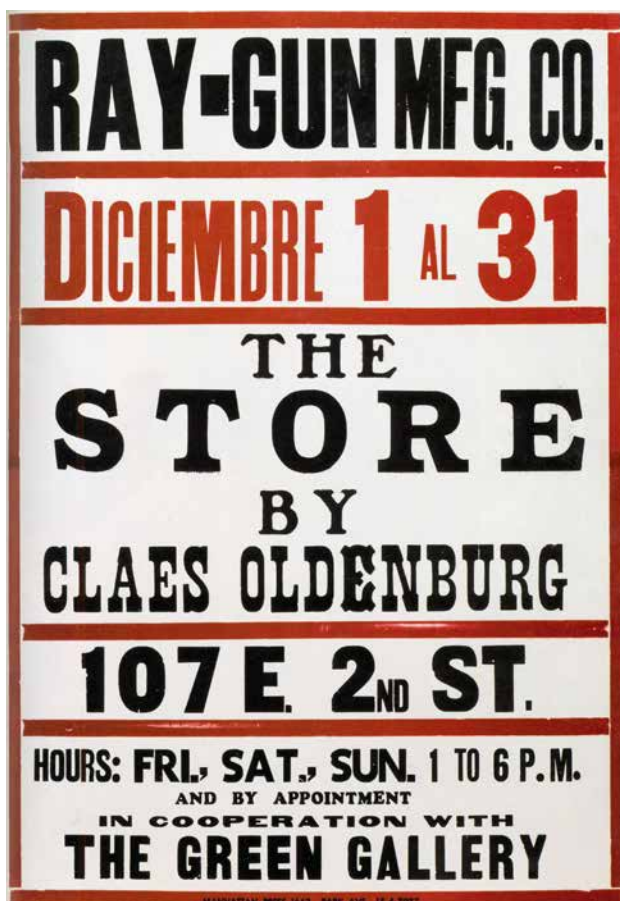



Figura 1. Claes Oldenburg, Manifesto per *The Store*. 1961. Stampa su cartone, 71,8 × 56,2 cm. Collezione Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, New York

Figura 2. Claes Oldenburg all'interno della manifattura di *The Store*. Dicembre 1961. 107 East 2nd Street, New York

sta differenza fra la musica e le arti visive pare talmente fondamentale da mantenere rilevanza anche volendo criticare il modello della 'serietà versus intrattenimento' negli avvenimenti musicali da un punto di vista sintetico o perfino ideologico.[10]

Vi sono sempre maggiori possibilità di comprendere gli sconfinamenti della arti visive nella direzione della non-arte: in 'primo' luogo può essere interpretata dal punto di vista della storia culturale, ossia come nuove direzioni della sensibilità artistica in considerazione di cambiamenti civilizzatori capaci di modificare la generale comprensione del mondo. Essi compaiono quali reazioni a una diversa realtà, con le quali deve modificarsi anche la forma artistica. In 'secondo' luogo gli sconfinamenti si lasciano comprendere come marcati rapporti di posizione all'interno del campo artistico, in relazione a posizioni ancora scoperte – campo che assorbe contenuti e materiali in precedenza ritenuti extra-artistici (Bourdieu 2001). In 'terzo' luogo gli sconfinamenti posso essere concepiti anche come strategie (neo-)avanguardiste per fondere arte e vita, le quali si rivolgono contro l'estraniazione dell'attività artistica dagli altri processi sociali e pertanto intendono consapevolmente superare i limiti del suo stato autonomo (Bürger 1974). Messi in connessione appaiono come interventi critici sulla realtà dell'ordine sociale o artistico. Tutte queste motivazioni che rendono incerti i confini producono conseguenze sull'esperienza estetica, cosicché l'opera d'arte diventa incerta nel proprio stato e inizia a oscillare. In considerazione di ciò le ragioni di sconfinamento – siano esse strategico-artistiche o relative alla

10 Per esempio sarebbe corretto far notare che anche alcune direzioni musicali – come la *musique concrète* o l'attuale *sound design* – provano a giocare sulla frontiera fra arte e non-arte, la quale si ritiene funzioni per le arti visive quale motore propulsore.

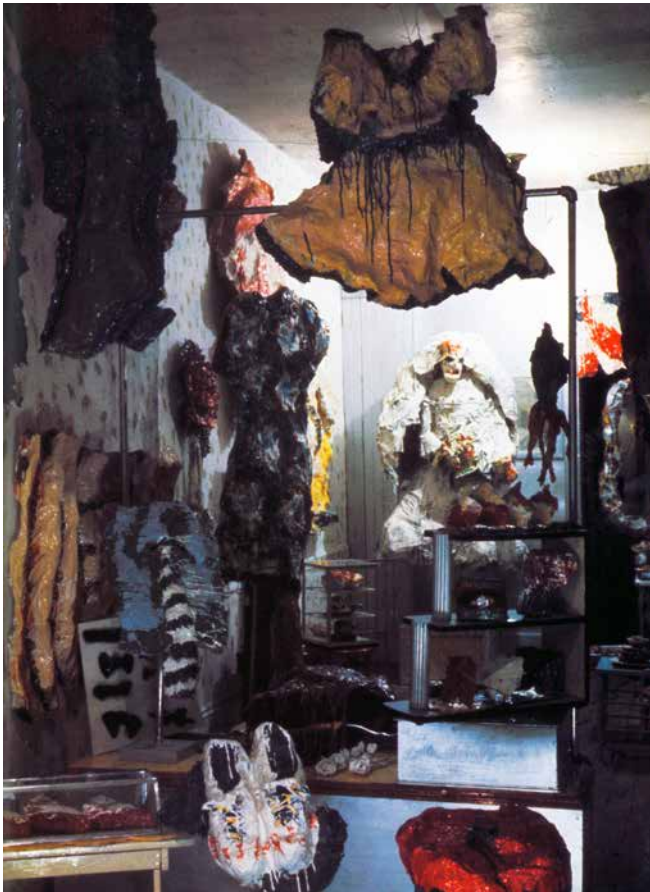



Figura 3. Scatto dell'Interno dello spazio commericale di *The Store*. Dicembre 1961. 107 East 2nd Street, New York

Figura 4. Vista attraverso la vetrina dello Store sulla strada. Dicembre 1961. 107 East 2nd Street, New York

realtà – possono sovrapporsi in molti modi, come dimostrerà in conclusione il caso di *The Store* di Claes Oldenburg.

5 Un caso concreto: *The Store* di Claes Oldenburg

Nel giugno 1961 Claes Oldenburg trasferì il proprio atelier in un negozio al 107 East Second Street nel lato meridionale di Manhattan (figg. 1-4)[11]. Nella stanza sul retro installò la cosiddetta manifattura *Ray-Gun*, la cui produzione fu messa in vendita a partire da dicembre dello stesso anno nelle sale di vendita a fronte negozio. Chi entrava nel negozio si imbatteva in una quantità di gessi dipinti che riproducevano proprio quelle merci esposte nelle vetrine dei negozi vicini del Lower East Side: la biancheria a basso costo e i vestitini della Dorchard Street, i cibi dei ristoranti fast-food e dei negozi alimentari della Second Avenue. Lo Store di Oldenburg offriva quindi risposta all'intero spettro del fabbisogno quotidiano.

Alla mercificazione dell'opera d'arte Oldenburg sostituì l'inverso procedimento della trasformazione del bene di consumo: l'atto imitativo trasformava prodotti di massa standardizzati in pezzi unici fatti a mano, i quali presentavano caratteristiche individuali. Grazie al fatto che Oldenburg diede seguito alla sua fascinazione per i beni di consumo non attraverso costrizioni consumistiche, bensì attraverso azioni produttive (molto vicine

11 Le Figure 1, 2 e 3 sono tratta da Oldenburg, Claes; Celant, Germano (eds.) (1995). *Claes Oldenburg. An Anthology = Exhibition catalog*. New York: Guggenheim Museum.

La Figura 4 è tratta da Oldenburg, Claes (1967). *Store Days, Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theatre (1962)*. New York: Something Else Press.

alla professione artistica), questa opera riuscì a sottrarsi sovversivamente alle arti seduttive della pubblicità e dei prodotti:

> [F]or all these radiant commercial articles in my immediate surroundings I have developed a great affection, which has made me want to imitate them. […] And the effect is: I have made my own Store. (Oldenburg 1967, 26).[12]

Il mimetismo dello Store non colpì solamente i beni di consumo, altrettanto notevole fu l'imitazione performativa operata da Oldenburg dei differenti campi d'attività ivi connessi: era sia il produttore sia il commerciante delle proprie merci, era il direttore della manifattura *Ray-Gun* e nel contempo il suo unico impiegato – si trattava di una struttura economica pre-capitalistica, in cui i mezzi produttivi sono auto-controllati. Inoltre, l'ampio assortimento dello Store gli permetteva di giocare allo stesso tempo diversi ruoli produttivi – era pasticciere, sarto, produttore di accessori da sposa, macellaio e calzolaio in una sola persona. Affianco alla produzione artigianale e alla commercializzazione dei suoi prodotti gli competevano anche il marketing, la pianificazione finanziaria, nonché la contabilità dei suoi traffici. Oldenburg stampò addirittura manifesti e biglietti da visita. In questo modo la sua figura oscillava fra il soggetto artistico, il gallerista e il piccolo imprenditore.

Oldenburg aveva dunque abbandonato spazialmente il contesto delle gallerie, aveva preso le distanze dal mondo dell'arte e si era stabilito all'interno di un 'vero' negozio in un quartiere abbandonato della Downtown. I prodotti che metteva in vendita rimandavano subito alla cultura consumistica del mondo delle merci che li circondava, così da intaccare durevolmente la convinzione borghese diffusa nella nostra società occidentale che l'arte appartenga a una sfera extra-economica. Oldenburg mise in connessione l'opera d'arte e il bene di consumo, l'atelier e la manifattura, la galleria e il negozio. Così facendo rivelò soltanto quanto è comunque già ovvio nel commercio artistico, ma segretamente dissimulato dalla veste ideologica del White Cube: l'opera d'arte è da sempre parte della circolazione delle merci.

> [T]hings are displayed in galleries, but that is not the place for them. A store would be better», affermò Oldenburg. «Museum in bourgeois concept equals store in mine. (1967, 8)

Oldenburg logorò il carattere artistico del proprio progetto attraverso la sua rielaborazione in veste economica, così da richiamare l'attenzione del pubblico borghese sul paradosso delle società capitalistiche, ossia riconoscendo il principio universale della commercializzazione e nel contempo mettendolo fuori uso nella sfera idealistica dell'arte. Camuffando la propria galleria come un banale negozio al dettaglio, Oldenburg negava la sublimazione estetica dell'artefatto e si opponeva al concetto convenzionale dell'arte. Il concetto che trovò la sua formulazione nella 'autonomia dell'arte' postulava infatti la libertà della stessa da tutti gli obblighi pratici, etici, politici ed economici, ma così facendo la escludeva da tutti questi ambiti sociali. L'autonomia risultava in una limitazione e relativizzazione in parte autoimposta e in parte coercitiva della proprio campo di validità. Al fine di rendere incerto il concetto artistico del proprio progetto sullo sfondo di questa comprensione conservatrice dell'arte, per disattendere le aspettative e per garantire il carattere oppositivo del proprio lavoro, Oldenburg decise di percorrere la strada apparentemente affermativa verso il reintegro dei collegamenti sociali. In questa maniera non pose fine all'ordine costituito, ma perlomeno riuscì a infiltrarlo. Come affermò lui stesso, agì in maniera 'celata': «The artist must practice disguises. When his intentions are best, he must appear the worst» (Rose 1970, 61).

6 Donare l'anima alle cose

Tutti gli articoli commerciati nello Store erano formati dallo stesso materiale, che si trattasse di abiti, biancheria, carni o pasticceria. Oldenburg costruiva scheletri di filo metallico sui quali avvolgeva la mussola imbevuta di gesso. Dopo essersi asciugate, le sculture venivano colorate a lacca. Gli oggetti erano caratterizzati da superfici frastagliate e contorni sfaldati; le superfici laccate presentavano una colorazione stridula e quasi oscena. Poiché i bordi dell'oggetto rappresentato coincidevano solo in rari casi con la forma esteriore del supporto, le cose apparivano strappate dalla continuità della realtà, come se la distinzione fra 'cosa' e 'contesto', 'figura' e

12 Il prezzo di vendita degli oggetti variavano da 21,79 dollari (per *Oval Photograph*) a 899,95 dollari (per *Bride Mannikin*), con cui Oldenburg imitava ironicamente i prezzi mai tondi dei supermercati discount e dei negozi a basso prezzo.

'fondo' fosse contingente, tanto che lo spazio circostante mostrava la stessa solidità degli oggetti. Spesso la rappresentazione era frammentata, così da diminuire la riconoscibilità e da liberare qualità astratte. Dato che i frammenti colorati erano inoltre realizzati in un rapporto di dimensioni diverse rispetto all'oggetto effettivamente rappresentato, parevano fare riferimento sia alla distanza vacillante sia al fiume di energie psichiche fra oggetto e soggetto che si sprigionano nell'atto creativo. Imitazione ed estraniamento dell'oggetto della rappresentazione procedevano pertanto mano nella mano.

La produzione di Oldenburg abbracciava l'intero contesto commerciale, dunque le vetrine, i cartellini coi prezzi, il bancone della cassa e i manichini. Da una parte le merci si sovrapponevano alla scenografia e il contenuto alla confezione, dall'altra sembrava che ci si focalizzasse su aspetti secondari del commercio quali la pubblicità, tanto da ergersi sopra al prodotto che veniva in realtà promosso. L'obiettivo non era la rappresentazione naturalistica dei beni di consumo, bensì piuttosto la sintesi in un'unica 'immagine' delle sue allettanti fattezze esteriori e della sua forma di presentazione, della sua forza d'attrazione e del sua carattere feticista. La magia dell'estetica commerciale doveva essere superata attraverso l'attrattività estetico-sensuale degli artefatti estraniati.

L'elemento di contatto fra gli oggetti imitati era messo in relazione al corpo umano: potevano essere resi tutt'uno col corpo, servivano da orpello o da scena, da velo o da scudo. Questa circostanza presenta allo stesso tempo similitudini e differenze rispetto alla tradizione scultorea che si è prevalentemente occupata del corpo umano. È pur vero che nella storia della scultura è stata attribuita una funzione importante alle vesti, alle pieghe e alle decorazioni, così da poter passare da meri attributi a reali supporti della dinamica espressiva. Tuttavia, essi si limitano infine alla messa in scena del corpo umano, mentre è quest'ultima la vera ragione della rappresentazione artistica.

Con Oldenburg invece il corpo umano sparì del tutto e al suo posto si manifestarono tutti quegli oggetti che lo circondano, quali vestiti e biancheria intima che sostituiscono il corpo nella misura in cui ci appaiono corpi attraverso il loro 'respiro' o la loro erotizzazione. In questo modo emerse l'economia individuale del desiderio affianco alla logica economica del valore di scambio. Valutazioni simili possono essere fatte sulla trasformazione di alimenti realizzati da Oldenburg. Nell'esperienza scultorea dello Store si sovrapponevano pertanto tre dimensioni: la loro percezione quali oggetti artistici, nonché l'esperienza della loro forza d'attrazione quali merci e come 'corpi'. Mescolando assieme le energie dell'estetica, dell'economia e della libido, Oldenburg riuscì da un lato a sostituire la struttura del desiderio dovuta al feticismo delle merci con quella dell'osservazione artistica e dall'altro lato a dissolvere la qualità dei soggetti con quella degli oggetti. Oldenbourg affermò «The erotic or the sexual is the root of art, its first impulse».

> Today sexuality is more directed, or here where I am in Am[erica] at this time, toward substitutes f[or] ex[ample] clothing rather than the person, feti[s]histic stuff, and this gives the object an intensity and this is what I try to project. (1967, 62).[13]

Nello spazio commerciale dello Store gli oggetti realizzati diventavano un gigantesco 'rilievo', si riunivano in una sorta di «super texture supercollage» come affermava Oldenburg (1967, 54). Diversi oggetti presentavano la stessa superficie rugosa che veniva sovrapposta e messa in movimento dalla colorazione fortemente riflettente. Il continuum che emergeva fra gli oggetti trasformava la varianza e i materiali degli stessi in un cosmo fatto della stessa 'carne'. Entrando nello Store si penetrava quindi dentro a un organismo. Oldenburg sfidava i visitatori con queste parole: «Store: 1. Eros. 2. Stomach. 3. Memory. Enter my Store» (44).

7 Il perturbamento della frontiera estetica

«Mi pare naturale», affermò Claes Oldenburg, «di operare condizionato dalla civilizzazione tecnica americana. Conosco i singoli effetti, i vari risultati dei procedimenti di lavoro tecnico e credo di controllarli» (Teja Bach 1975, 13). Nonostante la consapevolezza di questa auto-descrizione, proprio le condizioni della civilizzazione americana erano per Oldenburg responsabili dell'isolamento e straniamento dei soggetti sociali, in generale, e dell'artista, nello specifico. Tuttavia,

13 Momenti di sospensione della differenza fra soggetto e oggetto sono descritte anche Celant 1995, 15-31.

sperava di superare queste circostanze avverse e di ottenere l'unione fra arte e vita. Voleva produrre questa fusione attraverso quanto definiva una «arte erotico-politica-mistica»[14] capace di riconciliare l'uomo e gli oggetti:

> This elevation of sensibility above bourgeois values, which is also a simplicity of return to truth and first principles, will (hopefully) destroy the notion of art and give the object back its power. Then the magic inherent in the universe will be restored and people will live in sympathetic religious exchange with the materials and objects surrounding them. They will not feel so different from these objects, and the animate/inanimate schism mended. (Oldenburg 1967, 60)

Nonostante Oldenburg nello Store non fosse riuscito ad abolire la divisione lavorativa in cui è frazionata la società, gli riuscì d'infiltrarvisi attraverso la suddivisione nei diversi ruoli. In corrispondenza al suo Io artistico – separato in diverse persone non riconciliabili – anche i suoi oggetti dovevano smantellare le contraddizioni e appianare i contrasti. Un oggetto doveva lasciare traccia su di un altro, così da sovrapporre forme, colori e significati in questo gioco di prestiti reciproci. In questo modo Oldenburg voleva sprigionare una forza che permeasse tutto attraverso il declassamento dell'ordine costituito – e non ultimo l'ordine sociale e la sottesa concezione della produzione artistica.

Oldenburg concepì lo Store come uno spazio frontaliero, nel quale si sovrascrivevano momenti di 'arte' e momenti di 'non-arte'. Mise in disordine la chiara relazione fra realtà e finzione estendendo il campo della propria attività a quella del commercio. La categoria del 'disordine' che aveva dunque ingenerato non riguardava solamente gli oggetti, ma allo stesso tempo anche il modo della loro presentazione.

L'ingresso nell'effettivo spazio commerciale aveva eliminato le precondizioni artistico-istituzionali, intese quali segnalatori per la predisposizione estetica dell'osservatore, poiché non era più presente la contrapposizione fra spazio artistico e mondo esterno. Chi accedeva allo Store non si trovava a una distanza estetica dagli oggetti, al contrario si muoveva sullo stesso piano degli artefatti, considerato inoltre che lo spazio vacillava fra quello di un negozio, di un'attività artigianale, di una galleria, di un atelier e di un ambiente (fig. 3). Sul ricettore aveva l'effetto di rendere incerto il rapporto con l'opera: la sua posizione si trovava nel contempo all'interno e all'esterno; era allo stesso momento osservatore dell'opera d'arte, potenziale compratore di un articolo artistico e parte integrante di un ambiente. Chi volgeva lo sguardo dalla vetrina verso la strada poteva domandarsi, se si trovasse sul lato giusto oppure se fosse diventato parte della finzione attraverso l''ingresso' nella 'immagine' di Oldenburg (fig. 4). A un tratto la realtà si trovava lì, dove in genere starebbe la finzione, ossia entro la 'cornice'; la finzione invece si trovava dove starebbe la realtà. Ossia al di fuori della 'cornice', dunque al di là della 'immagine'.

Un'ultima incertezza riguardava il quod dell'opera d'arte, ossia i suoi stessi limiti e la sua cornice: cosa andava identificato come l'opera d'arte? I singoli oggetti oppure lo Store nella sua totalità? Si trattava di una galleria che presentava singole opere, oppure invece di un tutt'uno conchiuso? Ci si trovava di fronte a un'opera d'arte che imitava un negozio, o era invece un negozio che vendeva articoli artistici? I manifesti e i biglietti da visita facevano parte dell'opera d'arte o si trattava di meri strumenti di marketing?

Per il livello di comprensione dell'epoca lo Store non poteva offrirsi né come semplice 'negozio' né come mero spazio per il 'godimento artistico'. Ciò rispecchiava appieno il desiderio di Oldenburg, il quale non voleva produrre meri beni di consumo né tantomeno puri articoli artistici. Al contrario voleva situarsi in una zona indefinita e non limitabile che era possibile concepire soltanto in negativo. Da una prospettiva artistico-istituzionale l'irritazione che ne derivava era il vero contenuto del progetto, il suo autentico programma estetico. In questo modo Oldenburg si muoveva su una frontiera che doveva fare affidamento sulla differenza fra arte e vita. Fino ad oggi è arduo comprendere lo Store nel suo carattere ibrido fra galleria, ambiente e happening.

Originariamente Oldenburg aveva pianificato di limitare la durata dello Store al mese di dicembre 1961, mentre alla fine rimase aperto fino a fine gennaio 1962 a causa dell'alta affluenza di visitatori. Ciononostante riuscì a cedere soltanto una piccola parte delle 'merci' e il bilancio conclusivo riportò un deficit di 285 dollari (Rose 1970, 70).[15]

14 «I am for an art that is political-erotical-mystical» (Oldenburg 1967, 39).

15 Il deficit fu coperto dalla Green Gallery che aveva collaborato con Oldenburg nel progetto dello *Store*.

I prodotti dovettero passare prima per il contesto artistico, così da fruttare anche un profitto economico, oltre a quello simbolico – oggi raggiungono prezzi elevatissimi sul mercato dell'arte.

Bibliografia

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1989). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Bourdieu, Pierre (2001). *Die Regeln der Kunst, Genese und Struk- tur des literarischen Feldes.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Celant, Germano (1995). «Claes Oldenburg e il senso delle cose». Guggeheim Museum (Hrsg.), *Claes Oldenburg. Eine Anthologie = Exhibition Catalogue* (New York, 1995). Ostfildern: Hatje Cantz, 15-31.

Guggenheim Museum (ed.). *Claes Oldenburg. Eine Anthologie = Exhibition Catalogue* (New York, 1995). Ostfildern: Hatje Cantz.

Kracher, Eva; Liebs, Holger (2007). «Die Jagdsaison ist eröffnet». *Süddeutsche Zeitung* (15), Mai, 13.

Lüthy, Michael; Schieder, Bernhard (2011). «Die Kunst und ihr Außen – Am Beispiel von Claes Oldenburgs,The Store'». Geiger, Friedrich; Hentschel, Frank (Hrsg.). *Zwischen „U" und „E". Grenzüberschreitungen in der Musik nach 1950*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 173-194.

O'Doherty, Brian (1996). *In der weißen Zelle / Inside the white cube*. Berlin: Kemp.

Oldenburg, Claes (1967). *Store Days, Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theatre (1962).* New York.

Rose, Barbara (1970). *Claes Oldenburg*. New York.

Teja Bach, Friedrich (1975). «Interview mit Claes Oldenburg». *Das Kunstwerk*, 28.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Borders and Border Crossing between Art Worlds
Successful Attempts and Epic Failures to Enter New Domains in Recent British Art

Diego Mantoan
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper attempts to answer whether it is possible for successful artists in one specific sector to access the domain of another artistic field at their free will. In doing so, this contribution analyses the possible existence of borders and gatekeepers between different art worlds. The aim is not just finding or defining boundaries between art fields, but rather understanding whether boundaries can be pierced through, as well as the conditions that might hinder acceptance. Moving from an art theoretical and philosophical perspective, the present paper will discuss the thesis of Pierre Bourdieu and Howard Becker on boundary conditions in the arts. Subsequently, their views will be tested against three recent cases of British artist celebrities, who tried to enter new artistic domains, although with alternate success. They are the episodes of Damian Hirst painfully failing as a filmmaker, of Steve McQueen slowly working his way up to the Oscars, of Douglas Gordon intentionally and irreverently challenging contemporary theatre.

Keywords Border crossing. Art worlds. Art field. Gatekeepers. Pierre Bourdieu. Howard Becker. Damien Hirst. Steve McQueen. Douglas Gordon.

1 Aims and Scope of a Border Crossing Attitude

Reaching unquestionable success in the visual arts is a hard task to accomplish, as is the case of any artistic discipline. Of the many art school graduates around the world only a small percentage make a living out of their elected profession and even less rise to real stardom. However, several of the latter get to a point in their career, when they want to expand their domain outside their acquainted realm and spill their aura over different art forms. Indeed, art history is rich with cases of great authors who have expanded their creativity in various directions, successfully entering different disciplines from their original ones. Playwrights who write screenplays, movie actors who appear on stage, musicians who direct theatre plays or visual artists who become moviemakers are just a few feasible examples.

Thus the question arises, whether it is a straightforward affair for successful artists to access the domain of another artistic field at their free will. Does indeed celebrity status grant to enter and exit different sectors without any particular problem? However, there appears to be a preliminary question that needs to be answered: are there any borders at all between different art worlds? And if so, how can they be successfully broken or pierced? Is it then possible to transfer creativity and reputation to a different art form or do gatekeepers exist that might hinder its acceptance?

Moving from an art theoretical perspective – encompassing sociology and philosophy – the present paper seeks to understand if there are boundaries between different artistic disciplines and how these would react at an attempt of breaking in from a different field. In order to do so, it will be necessary to touch upon two scholars that particularly reflected on the existence/absence of borders between the arts. The thesis of Pierre Bourdieu and Howard Becker will be extensively discussed, as they appear to be of particular interest to define the realm of an artistic discipline and the interactions of people involved in it. Furthermore, the two scholars interestingly show contrary opinions on the mentioned issue: while Bourdieu (cf. 1993) pledges for the specificity of every form of artistic expression as a sort of social sub-set, Becker's (cf. 2008) assumptions rather postulate border-free art worlds that may

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-6
Submission 2016-07-13 | Acceptance 2016-08-19 | © 2016

interfere with one another. Insisting on the importance of *habitus*, Bourdieu will be helpful to understand the expectations that an artist must fulfil to be accepted into a specific art field, while Becker stresses the concept of 'convention', hence pointing at the importance of re-negotiation of social rules to bring any sort of change into an art world, be it individual or collective.

These theoretical stances on separate art branches and border crossing will later be put against the practical background of a case study in recent British art history. In the last two decades it might be observed that several visual artists, who reached stardom in their own field, have been tempted by a career in new disciplines. Trying to identify possible rules of engagement for artistic spill over, the case of three British artists will be analysed, who rose into prominence in the nineties and later tried to branch out into new directions, though with alternate success. The selected authors – Damien Hirst, Steve McQueen, Douglas Gordon – all belong to the generation of so called young British artists (YBA) who gained fame at a very early career stage and pushed the UK art scene back into the centre of worldwide attention. Furthermore, they were all winners of the Turner Prize assigned by Tate in the nineties, thus reaching unquestionable success in the visual arts. Besides retracing their individual attempts of border crossing, the analysis addresses the reaction of gatekeepers in the penetrated field, such as to examine how they might respond to an alteration of their discipline's boundaries. Hence, this study will rely on opinions drawn from specialised magazines, newspapers or online press expressed by critics, journalists and experts who commented on the tested attempts.

2 Borders of the Art Field or Borderless Art Worlds

In the writings of Pierre Bourdieu (1993, 12, 36) an idea of art system emerges, which sees several economic and social forces shaping a community characterised by the predominance of political and cultural elites. Hence, the ruling class as a whole would appear to act as gatekeeper of the art system, certifying artistic value. However, such a system can hardly be understood as a unified set, being rather defined as a space of positions where cultural meaning and predominance are at stake. Indeed, the art world involves numerous players – each with different means and intentions – depending on the peculiar power relations between those agents. In Bourdieu's own words, it can be described as "a force-field as well as a field of struggles which aim at transforming or maintaining the established relation of forces" (2013, 15). The particular shape of this arena relies on capital distribution amongst participants, which consists of such properties that determine success in the considered field. The strongest agents are in a dominant position due to the accumulated cultural capital – which may be prestige, influence over other key players, opinion leadership, network assets – and usually thrive on their standing, opposing any competitor that challenges them.

The true struggle in any artistic field is not over financial power, but rather over authority inside the field itself, which means conquering the role of legitimate and acknowledged decision maker of the arena. In fact, the privileged position every agent wants to acquire holds the rare ability to sanction symbolic meaning in the observed branch. Typically the struggle is over the definition of the field limits, over what should be legitimately considered as art and over who should be counted as a recognised player (Bourdieu 1993, 30-36). Accordingly, the French scholar describes several fields of art – such as the visual arts, cinema, theatre, classical and operatic music, ballet and many more – which ought to be treated separately from one other. Each field has its own authorities and agents, capital assets and power relationships, thus they can be said to have boundaries subject to a strict border control. As a consequence, acquiring a position inside a specific art field holds meaning for that field alone and it can be related to a sort of *habitus* that every participant must get hold of. Thus, transferring one's own capital, creativity and reputation to a different discipline is no automatism, because one would probably not comply with required *habitus*. Quite the contrary, since every field has its pale and gatekeepers, any prospective entrant – even though of some relevance in another field – would need to undergo a severe screening, in order to be accepted into the new domain. The new entrant would thus be tested against the requirements of the field, particularly against the background of the right *habitus* for the role he or she intends to play in the field. It may be expected that gatekeepers of a penetrated field watch out for border crossers, such that the entrant is often confronted with harsh criticism.

To understand under what circumstances gatekeepers grant entry, it would probably be necessary to go beyond the mere description of a field.

Considering the intrinsic aims and motivations of gatekeepers or influential agents should help explaining their behaviour in terms of artistic legitimation (Heinich 1999, 26). So far it may suffice to say that in any considered arena membership is usually accorded to those agents who possess a vast amount of information on the trends and force relations of the field itself, adapting their role to the expected *habitus* (Bourdieu 1993, 31-32). Celebrity status in a specific field might thus hold no value at all in another artistic branch, or even exacerbate the debate about a possible acceptance of a star artist into the prospective field. If Bourdieu's take is correct – claiming that every art field holds peculiar power relations and capital assets – then every branch is shielded against the outside world. Consequently, allowing an extern into a field could prefigure the gradual loss of inner autonomy and legitimate authority in favour of outer determiners. In a way it would revert the perspective of Arthur Danto's disenfranchisement postulate (cf. 2008), thus leaving little choice to gatekeepers, save that of rejecting any attempt to enter from a different field. Eventually, artists who want to break the delimitation of their discipline are putting their entire reputation at stake, faced with a possible failure that could harm their image even in their field of origin.

Howard Becker's view on the intersections between different art forms appears to be at odds with Bourdieu's idea of the arts being a separate, as well as airtight container. Starting with the context in which artists are operating, the American sociologist adopts the notion of art world, thus conveying the idea of an open set of interrelated people, as well as that of an articulated process that can confer the status of art to candidates for aesthetic appreciation. Such a definition of art system is reminiscent of art theorist Gorge Dickie's early version of the institutional theory of art (2000, 107), however it differs in one relevant aspect: while Dickie superimposes the moment of artistic legitimation, as if it came as a normative activity – a sort of decree – from an above authority, in Becker's view the process is driven bottom-up and emerges from an entire set of practical activities grounded in social interaction. Accordingly, for the American sociologist aesthetic appreciation depends on a convention among individuals of a specific reference group, therefore representing the outcome of social legitimacy (Becker 2008, 39).

Artworks would thus be joint products, emerging from the cooperation of various people that by common agreement attribute art status, artists being only one link in the chain. These considerations would appear consistent with Danto's view on art world individuals and the legitimation process that sets it going (Danto 2008), however, it is important to discern these two positions. Indeed, in his writings Danto rather points at the art world's essence, not at its concrete sociological structure or institutional process. It appears clear that his take on the art world is especially theoretical – or one may dare to say philosophical. In Becker's definition instead the art world is very real, made of individuals and groups that interact at several levels, although the borders might be unclear. Furthermore, Becker insists there are several art worlds, though intended as all comprehensive subsets that include all people linked to the production process of art. This would acknowledge the existence of other motivations that foster art's evolution – such as ideological attitudes and collective stances – besides those taken into consideration by Bourdieu inside the artistic field, being individualism and personal advantage (Heinich 1999, 27-28).

If art worlds are to be understood as networks of cooperating people, Becker maintains they have no clear-cut boundaries, since there is always a larger group of supporters that may not directly interfere with the artistic process, although they are still necessary for the production to take place (Becker 2008, 35). In his words, "the line drawn to separate the world from what is not part of it is an analytic convenience, not something that exists in nature" (376). Pursuing this type of reasoning, scholars – particularly sociologists, he maintains – should not dare making distinctions between art worlds, trying to set definitive borders between them. On the contrary, they should rather help to understand how people involved in an art world distinguish between art and what is not, as they themselves appear to devote much time to this basic issue (36). Becker agrees with Bourdieu over the legitimising process that is at stake in any art world, hence admitting that some members of society control the application of the honorific term 'art' with all due advantages. However, he argues there are several participants, who reversely don't bother to have their production to be labelled as such and are able to move between art worlds (37).

The American sociologist stigmatises the idea of field, exactly because it makes actions and reactions in art appear unavoidable, as if it they were physical forces (Becker 2008, 374). On the contrary, he argues that the metaphor of world

simply contains people caught in the middle of doing what they usually do in the arts, taking into account any interdependency with other people in the same estate. The basic difference turns out to be the relative freedom of all participants in the arts, who could well decide to move from one world to another, in case they would see their ambitions failing or blocked (378). Eventually, while Bourdieu's model of the art field heavily relies on an endemic struggle between its members, Becker would rather integrate conflict as a mere contingency in the course of actions in an interrelated network.

3 Boundaries and Border Control in the Arts

Going back to the analysis of borders and gatekeepers in the arts, the previously discussed sociological approaches of Bourdieu and Becker appear respectively antithetical, such as to ask to take a stance on the former or the latter. Should one lean towards the notion of art field, being a closed circuit set on a zero sum game between legitimised insiders, or rather favour the definition of art world, understood as an extended entity characterised by a flexible network of cooperating people?

Regardless of the answer, it should be noted that the views of the two scholars don't show the entire picture, but rather describe how people in the arts are likely to behave. Neither Bourdieu nor Becker attempt to tell the reasons of particular conducts by its participants. Both agree that art is a product of consensus or struggle among members of a specific social grouping, but they leave the question unanswered as regards to how distinctions are made and who is entitled to do them. Becker himself admits that – on a practical level – differences are made and weighed out by the people of an art world, such that they must be recognised as a social group operating with relative autonomy (Becker 2008, 38). Hence, borders must exist between art and what is not, as well as in between various art forms, although they shouldn't be thought as physical or unbreakable barriers. The attention must be drawn to the members of an art world or field, though particularly to the way these understand the definition of art and subsequently try to demarcate its boundaries.

Taking for granted that art operates within a group of people referring to it, be it more or less open to external interference, from now on the terms field and world will be used rather interchangeably. In fact, the focus is now set on the members of a specific discipline and on the way they come to define their own world, potentially reacting to outer determiners or new entrants, who might change the delimitations or balance of the considered field. Although the arts might often seem inscrutable as regards to their inner decision making process, as well as impenetrable for anybody who comes as a foreigner, there are some constants one can rely on to understand how participants define art. For instance it must be noted that there can be virtually infinite opinions on art, at least some of them being equally valid.[1] Indeed, if a possible definition of art depends on a subset of properties,[2] its differing combination would explain divergence in opinions among members of an art field, tough all may be legitimate in their own respect (Gaut 2000, 27-28). All participants in an art world are allowed to promote their own particular preferences, but the success of such an action depends largely on their acquired position and influence, as well as on the cooperating network they manage to intercept (37).

Hence opinions, which really count, are derived from influent members in a specific time and place, those who legitimately set and control the borders of a considered field. This doesn't mean, however, that the limits of an art world are unalterable. Quite the contrary, it is necessary to go beyond the mere description of a field and try to understand the intrinsic aims and motivations that explain its behavioural model in terms of fostered trends or shifting paradigms (Heinich 1999, 26). In fact, dominant members

1 Moving from the philosophical teaching of Ludwig Wittgenstein, British philosopher Berys Gaut has come to the idea of art as a cluster-concept, which appears very useful to recognise the legitimacy of diverging opinions inside any given art field. Indeed, the scholar maintains the definition of art inside its very world depends on a subset of properties, which refer to individual or collective stances set in a specific time and place, such as taste, aesthetics, ideology, theory and belief (cf. Gaut 2000).

2 Gaut advances a list of possible criteria to define an artwork, which: 1) possesses aesthetic properties such as beauty; 2) expresses emotions; 3) is intellectually challenging; 4) shows formal complexity and coherence; 5) has the capability of conveying an articulate meaning; 6) expresses a personal opinion; 7) employs imagination and creativity; 8) results out of the adoption of high competences; 9) is part of an already prominent art category; 10) is the product of artistic intention (2000, 28).

tend to keep their acquired position setting up a tight border control, but their artistic choices need not to be inherently conservative. Leading figures could instead foster artistic change just to stay ahead of times or simply to respond to turmoil in social, political or economic life and creed (Hauser 1983, 100). At this point it seems feasible to recognise various individuals or even more or less organised factions inside the artistic field, each of them pulling the definition of art towards their own criteria (Margolis 2000, 126-127).[3] The objective standing of such narratives and its initiators depends on how much influence they can gather within an art world. This process simultaneously creates boundary conditions: all that endorses the narrative lies inside the art field, the rest stays beyond and needs to organise itself around another narrative, if capable of doing so (Margolis 1999, 66).

Summing up, art worlds do possess gatekeepers and barriers, but they are far from representing closed circuits. It is possible to penetrate a certain field, as long as one is aware to be tested against those properties, which shape that very field – which could be interpreted as Bourdieu's *habitus*. On the other side, new entrants and border crossers could attempt to engage with these properties and supersede them with altered ones – which is in line with Becker's 'negotiation' process. These assumptions will now be proved against a specific study case.

4 Champions in their own Domain Seeking Consensus Elsewhere

True enough, once a field has been definitively conquered, vanquishers are often tempted to enter new territories or find another quest to fight for, even if leading to total disaster. Several examples in recent art history show this exact picture of excessive yearning: there are many visual artists who reached indisputable success in their own domain and – seemingly unsatisfied with what they already had achieved – tried to set out for a career in other fields. Such cases might be interrelated with the growing relevance bestowed to the artist's persona or image, rather than to the artworks produced, as happened throughout the second half of the twentieth century. Heightened media exposure or personal mythologies are some of the options visual artists adopt to foster their own reputation. If individual branding – as it may be called – is effective in one field to reach unquestionable celebrity status, then it might even spill over to a different artistic arena (Mantoan 2015, 368-369).

In this respect, two of the most obvious cases in the late twentieth century are Jeff Koons and Julian Schnabel, although with alternate success. While the former achieved celebrity status in the visual arts and rather moved along its sidelines, overflowing mainly in advertisement and design (Jones 2015), the latter went from macho-painter to moviemaker running into disaster (Berger 2011, 73-88). The cases to be discussed here, however, are even more recent, as they took place in the last two decades and belong to the British art world. Indeed, the nineties have seen the rise of an entire generation of young artists from the United Kingdom that helped placing their country's visual art scene back into the epicentre of worldwide attention, which persists until today (cf. Stallabras 2006, Mantoan 2015). This loosely bound group of authors – specifically those of London and Glasgow – came to be known as young British artists or with the acronym YBA, which is a good example of successful branding in the arts (cf. Muir 2011). This generation flourished throughout the nineties and saw the quick rise into celebrity status of several young artists that were still in their late twenties or early thirties (cf. Collings 1997). The selected ones for this analysis are Damien Hirst, Steve McQueen and Douglas Gordon, who individually are among the best known of that period and still score high in international rankings for contemporary art. Furthermore, all three won the Turner Prize in the late nineties, which in that decade came to be the true barometer of British art and still is one the most important awards for visual artists. Furthermore, in 1996 they were all featured in a blockbuster show at London's Hayward Gallery to celebrate the centennial of cinema, alongside great British film directors. Eventually, they all tried to spill over to different fields at a point in their career, when they had reached a stable position in the front ranks of the contemporary art world. Before endeavouring in luxury catering, Damien Hirst took his stance on video mak-

3 Enquiring about the essence of an artwork, American philosopher Joseph Margolis departs exactly from this point arguing: "what counts as objectivity is – ineluctably – a reasoned artefact of how we choose to discipline our truth-claims" (1999, 59). Even considering art from an ontological perspective leads to the awareness that the peculiarity of every artificial object consists in the intentionality of its production (2000, 125).

ing, while Steve McQueen progressively entered proper movie business and Douglas Gordon just recently tried to comment on experimental theatre. However, their attempts represent examples of diverging fortune, since only McQueen succeeded in the new field, while on the contrary his colleagues epically failed.

5 Damien Hirst or the Shooting Star of Video Making

To start with the more obvious one, Damien Hirst rose into prominence at the beginning of the nineties with some very provocative installations featuring dead or live animals.[4] His apparently unstoppable career proceeded upwards to win the Turner Prize in 1995 at the age of 31 and later expand his geographical domain into the US art market thanks to star dealer Larry Gagosian. At the peak of his notoriety he seriously considered entering new artistic territories, as he was very attracted by video making and the movie industry (Muir 2011, 187). Between the years 1995 and 1996 he was given two good opportunities in this regards that he immediately tried to exploit: the first was a video clip for the celebrated British rock band Blur, the second was a short-film commissioned by the Hayward Gallery in London for the centennial celebration of cinema (Mantoan 2015, 332-342). While the music clip for the song *Country House* was nominated best video clip at the Brit Awards in 1996, although of quite poor quality, the piece presented at the group show Spellbound to commemorate the intersection between art and cinema was universally panned. However, the fault was not solely on Hirst's part, since the curators of the Hayward Gallery had clearly included him to have the fresh Turner Prize winner to boost the exhibition's mass media coverage.[5] In fact, many critics – such as John McEwan[6] and Kevin Jackson[7] – stigmatised that Hirst's alleged cinematic experience was quite farfetched and his involvement in Spellbound rather meant to turn the exhibition into a blockbuster event. Set to be titled *Is Mr. Death in?*, Hirst's anagram, the final piece was called *Hanging Around* and featured a kind of polygamist drug dealer, caught while wandering around London parties and apparently causing death outbursts wherever he dropped by. The clip was accompanied by a fashionable Britpop soundtrack, while the plot consisted of a multitude of horrific deceases soaked in Hirstian symbols: raw meat, electrocuted insects and colourful spot-dresses. Remarkably, critics were apparently undivided in rejecting Hirst's first attempt of serious filmmaking, since *Hanging Around* faced the negative barrage even of loyal fans (Miur 2011, 341). It suffices to go over the various accounts to realise he had really missed the target, as epitomised by influent critic William Feaver: "By MTV standard, Hirst could be the next Francis Ford Coppola" (Feaver 1996). To art historian Julian Stallabrass (2006, 99) the short film was indeed negligible, though *New York Times* critic Michael Kimmelmann (1996) maintained Hirst had only done what publicity-hound artists did at the time – that is trying to spill over into new sectors and expand their personal brand. As a matter of facts, Hirst had planned to direct a real movie in order to plunge into the field of cinema, though unpredictably his shortcomings with *Hanging Around* stopped any ambition of a cinematic career (Muir 2011, 187).

The above example appears to be paramount for a border crosser who does not fit into the *habitus* of the new domain. In fact, lacking all basic qualities and competences to become a serious filmmaker, Hirst hoped to access the new field at high level simply by transferring his reputation. In a way, he attempted to do what advertising does with movie stars and pop singers, which is exploiting celebrity status to sell a specific product. In this case, however, the product in question

4 The most obvious example is *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1992), the famous pickled tiger shark in a formaldehyde glass case created for collector Charles Saatchi.

5 The press release offered on the opening day leaves no doubt that the organisers had consciously planned this effect: "First there was Britpop. Now Britart along with Britfilm are talking the world by storm. [...] Hot on the heels of his pop video for Blur, Damien Hirst presents his first ever narrative film." (Feaver 1996)

6 "Spellbound opened last week at the Hayward Gallery, 100 years to the day from the first film screening in Britain. Damien Hirst, the art world's current milch cow, is inevitably one of the artists invited to commemorate this historic event" (McEwan 1996)

7 "Much of the publicity for Spellbound has been centred on one of the short films commissioned by its curators, Ian Christie and Philip Dodd – a Tales of the Unexpected-style piece originally titled 'Is Mr. Death in?', an anagram for the name of its director, Damien Hirst, of whom you may have heard." (Jackson 1996)

was Hirst himself and that would not suffice to access a different art field. Even his clip for Blur is remembered today as one of the oddest and maybe worst music videos in pop history (Burrows 2012). Hirst didn't even get to the point, where he could negotiate standards or properties in the entering domain: gatekeepers stopped him even before going further into the field, just because he had gone wrong with the required *habitus*.

6 Steve McQueen or the Slow-Burner at the Oscars

Curiously, it would be another young contributor to Spellbound to later succeed in becoming a renowned film director. Steve McQueen presented the clip *Stage* (1996), showing he was already working with video art years before being awarded the Turner Prize in 1999. *Stage* was a black and white feature film of a white woman and an African man – the artist himself – performing a silent choreography, though never touching each other. The shots had a decidedly sculptural effect, lingering on light and shadow details of the two whirling bodies. McQueen made a good impression, especially when compared to the rather unconvincing projects of older contributors to the Hayward show (Mantoan 2015, 339). Besides his appropriateness for the exhibition theme, critics praised his work, which demonstrated the better ability of proper video artists to engage with cinema in the visual arts in a more cogent and inventive way (Sladen 1996). After the favourable critique he had earned presenting this piece alongside star directors such as Ridley Scott, Terry Gilliam and Peter Greenaway – who were also featured in Spellbound – Steve McQueen was encouraged to properly enter the movie business. However, he did so one step at a time and first engaged with paramount moments of cinematic history, as if he wanted to acquire all fundamentals before moving into serious film projects. In fact, in 1997 he produced *Deadpan*, a partial remake of Buster Keaton's *Steamboat Bill, Jr.* (1928), enacting the well-known shot of a collapsing facade with Keaton standing exactly on the spot of an open window. With *Drumroll* (1998) he then placed a camera in a barrel being rolled through the streets of Manhattan. The Turner Prize jury of 1999 mentioned exactly these filmic achievements to justify McQueen's victory: "Steve McQueen was shortlisted for his exhibition at the ICA which included his film piece *Deadpan* 1997 and a major new video installation *Drumroll* 1998. In awarding him the prize the jury admired the poetry and clarity of his vision, the range of his work, its emotional intensity and economy of means. They were excited by his continuing intellectual and technical evolution" (Tate Press release 1999). From this moment onwards McQueen progressively approached the film industry trying to instil a fine art sensibility to cinema or using film as another tool for his art,[8] rather than trying to breach in at once (cf. Brooker in Thorpe 2014). It wasn't until nine years later that he ventured the new sector with his first feature film *Hunger* (2008), based on the true story of IRA hunger striker Bobby Sands, showing a genuine interest for research based projects and long neglected historical episodes (Grant 2011). The movie already earned him a prize at the Cannes Film Festival, while the next project would make him even more acclaimed in the movie industry, since with *Shame* (2011) he shot the life of a sex addict, starring Michael Fassbender for the second time. Later McQueen turned again to untended stories uncovering the biography of freeborn and then enslaved Solomon Northup, which became his Oscar winning *12 Years a Slave* (2013). With this enormous achievement Steve McQueen became the first black director ever to win the Best Picture award and is now rightly considered one of the world's most refined filmmakers, having completed his successful breach into the new art field. Although he still doesn't see any division between his work as a visual artist and a film director, more recently he quietly withdrew his name from consideration for the 2014 edition of the Hugo Boss Prize at the Guggenheim Museum, apparently being to busy with his last film's promotion (Thorpe 2014).

This example clearly shows how a border crosser might be accepted into new territories: first of all McQueen downgraded the importance of his reputation as a visual artist, knowing that it might hinder rather than favor his ascent in the movie business. Secondly, he paved his way into the new domain showing an apparently humble

8 "But Steve [McQueen] and Douglas Gordon [...] were both influenced by the artists Bruce Nauman and Bill Viola and wanted to expand on their ideas. It was clear they wanted to test the way in which narrative film could exist as an art form. They had quite a different route from Schnabel, who just suddenly surprised us with his rare talent in film". (Muir in Thorpe 2014)

disposition, which definitely helped him to acquire all basic competences needed and mature a signature style in the pierced field. McQueen took his time to adapt to the required *habitus* in the movie sector and then tried to 'negotiate' over the themes he could fit into a commercial feature film, since he was drawn towards rather unconventional and disturbing stories centered on deprivation, addiction and violence. He may be seen as a slow-burner for the cinema industry, though this attitude helped him to refine a strong and consistent proposal for the new artistic field he wanted to access.

7 Douglas Gordon or the Convict Iconoclast in Theatre

Still at the Spellbound exhibition of 1996, it was another visual artist working with video that would make a big impression for his acquired ability to exploit cinematic history. Remarkably, the only piece critics were apparently undivided over was *24 Hour Psycho* (1993), a slowed down projection of the famous Hitchcock thriller by Douglas Gordon. Despite its formal simplicity the young Glaswegian artist created a striking atmosphere at the entrance of the Hayward Gallery thanks to a screen suspended over the audience showing the movie one frame after another. A unanimous hail of appraisal pushed Gordon towards the Turner Prize finale of 1996, which he would unexpectedly win as the first ever Scotsman (Mantoan 2015, 343-361). Since this event he has consistently kept working between video installations and filmmaking, although never really entering proper movie business, except for his conceptual documentary on French football star Zinedine Zidane shot with Philippe Parreno in 2006 (cf. Fried 2008). More recently, Gordon ventured into contemporary theatre, which is apparently very distant from his usual domain. Likely stimulated by his relationship to singer and actress Ruth Rosenfeld of Volksbühne Berlin, the Glaswegian artist started several theatrical projects across Europe, the most important being a new play commissioned for the Manchester International Festival in 2015 (Auld 2015). Starring actress Charlotte Rampling and eminent pianist Hélène Grimaud, *Neck of the Woods* premiered on July 10, 2015 and was supposed to definitively launch Gordon's career in the theatre world. However, what was announced as an all-stars cross-boundary event – in which performance and visual arts, as well as classical music and TV serials soundtracks were interlaced – resolved in partial disaster, if the opinions of commentators and reviews after the show shall be taken as veritable. The project was an attempt to re-tell the fairytale of *Little Red Riding Hood*, though planned by Gordon to be as frightening to adults as the original one is for children.[9] Hence, he staged a sort of medley derived from his personal obsessions – like fear of darkness, rinsing blood, howling wolves etc. – presented in such a form that it would become quite extreme to endure both for performers as well as for the audience. In fact, in the first ten minutes of the show Gordon simply left the public in a pitch-black theatre hall with sounds of chopping wood, not even the emergency lights were allowed (Lemke-Matwey 2015). Like sitting alone in the woods at night, this unusual and uncomfortable situation caused opposing reactions in the audience: outburst of laughter versus hysteric desertion of the room. The rest of the play was a sequence of sounds and pictures, with Rampling laying on the ground speaking to a dead wolf and Grimaud playing her pieces on the piano. The show suffered several technical problems on the night of the premiere, since the standard of interaction between light and sound effects was very complicated. However, the critics would not be bothered by technicalities and most reviews pointed out that the performance was hardly a theatre play (Day 2015). One theatre critic would call it to have "the unmistakable whiff of a vanity project" (Allfree 2015) and some described it as "so old-fashioned you wonder if Gordon has any familiarity at all with contemporary theater" (Gardner 2015). The failure was apparently worsened by an act of vandalism, as it was later described on the papers, that Gordon performed with an axe on the concrete wall of the theatre (Grierson 2015). On the second night of the play he had indeed axed a partition leading to the stage, in order to draw the claws of a wolf. Far from being a deliberate damage for a bad review, however, this episode describes exactly the way Gordon intended his take on theatre. During art education at Glasgow School of Art he had indeed practiced many durational performances

9 "For me, the most important thing is to be as close to the dark as possible, and then, when the lights come up, it should be the same as when you're a child, when you have a nightmare and then you wake up and you feel safe and then you're frightened to go back to sleep" (Gordon in Auld 2015).

that often went into the extremes, while years later he would disfigure posters of Hollywood celebrities (Mantoan 2015, 111-134). Hence, he approached contemporary theatre in his peculiar iconoclastic way challenging the very structure of the theatrical experience. He might have lacked basic knowledge on recent developments of the field, as critics pointed out, but in fact he deliberately set out to dismantle theatre by tearing down its borders to other disciplines. His iconoclastic intentions or intentional failure only partly succeeded, since in an art gallery the axing would have been seen as an exquisite performance, in theatre he had to face repair bill for the damaged wall.

This last example is much more complicated than the ones previously described, since it was hardly a problem of *habitus*. Although many critics refused to consider the Glaswegian artists a rightful member of the theatrical sector, it was probably an easy stratagem to dismantle the performance to the roots without engaging in Gordon's provocation to contemporary theatre. In fact, he had intentionally challenged the way people experience theatre, which is usually by keeping a distance to the fictional events on stage. By blinding and physically exhausting the audience Gordon somehow tried to drag the viewers into the performance, violently breaking theatrical conventions. The artist's intentional failure ended up as a proper one – at least in the opinion of various theatre gatekeepers – since he had deliberately skipped the 're-negotiation' process of theatrical conventions.

8 Any Golden Rules for Border Crossing?

Retracing the previous three attempts of border crossing in recent British art, the paper might have helped to understand whether there are borders between art worlds and what conditions may grant access to a new field or instead lead to utter rejection. As the brief theoretical digression has shown, the existence of boundaries that set artistic disciplines apart will always be debated by scholars, though for artists these frontiers appear to be quite real. Despite the difference in attitude and the divergent success rate, all three mentioned authors were absolutely aware of a Pale between visual arts and the field they intended to pierce through. Furthermore, the three artists themselves showed divergent attitudes towards the gatekeepers of the new domain, which may partly explain the alternate success of their attempt to enter the alien branch. Hirst presumed he could enter film-making just by transferring his reputation, as a pop singer would do with a lingerie line, although he lacked all basic competences and eventually had to retreat. Despite the incompetency claims by theatre critics, Gordon did instead possess a thorough knowledge of live performance, but he irreverently preferred to challenge the new field's gatekeeper by introducing his iconoclastic methods, which stumbled on harsh resistance. Only McQueen chose a rather low profile to engage with the new domain, starting at cinema's outskirts and slowly paving his way towards the top.

So if borders exist for professionals of various art worlds, they can hardly be ignored, but rather need to be dealt with, in case an artist who has been successful in his field of origin intends to spill over. The above analysis seems to confirm that any art field is a quite closed circuit into which access is not easily granted. As Bourdieu would put it, possessing the *habitus* that is required by the specific art field is definitely a key factor for border crossers. The lack of the right *habitus* could indeed transform the access restrictions into insurmountable barriers, because gatekeepers – or of those who are entrusted with legitimation and power over a field – set out for a tight border control. Another key issue appears to be the 'negotiation of conventions', since Becker is right in recognising that the definition of art may change in time together with the shape of its world. Hence, boundaries can be bridged whenever constitutional conditions of a given field are successfully negotiated, re-negotiated or broken. So far, the evidence taken into consideration allows one to argue that celebrity status does not grant *per se* access to any other art field.

The previous cases surely don't make a general rule, but they describe some of the possible tools or difficulties for artists, when approaching foreign territories. Furthermore, they provide an interesting backdrop against which to prove the theoretical assumptions of Bourdieu and Becker, which seem consistent for anyone trying to access an artistic discipline – be it a border crosser or simply a new entrant. Hopefully, this paper may have offered new incentives to theoreticians, philosophers, sociologists and other scholars of the arts to further deepen the research on the borders and gatekeepers of art worlds or art fields.

Bibliography

Allfree, Claire (2015). “Neck of the Woods, Manchester International Festival, review: ‘the unmistakable whiff of a vanity project’” [online]. *The Telegraph*, 11th of July. URL http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/11731612/Neck-of-the-Woods-Manchester-International-Festival-review-the-unmistakable-whiff-of-a-vanity-project.html (2016-07-11).

Auld, Tim (2015). “What large teeth you have! Little Red Riding Hood heads to Manchester” [online]. *The Guardian*, 27th of June. URL https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/27/douglas-gordon-neck-of-the-woods-manchester-international-festival-2015 (2016-07-12).

Becker, Howard (1993). “Les professions artistiques: Mondes de l’art et type sociaux”. *Sociologie du travail*, 4.

Becker, Howard (2008). *Art Worlds*. London: University of California Press.

Berger, Doris (2011). “Julian Schnabels self-fashioning Intermediale Selbstinszenierungen als Maler”. In: Fasten, Sabine; Joachimides, Alexis; Krieger, Verena (Hrsgg.), *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künsrler/innenforschung*, vol. 2. Köln: Böhlau Verlag, 73-88.

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (2013). “The Intellectual Field: A World Apart (1990)”. In: Kocur, Zoya; Leung, Simon (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*. Malden: John Wiley & Sons, 13-20.

Burrows, Marc (2012). “Old Music: Blur – Country House” [online]. *The Guardian*, 14th of March 2012. URL https://www.theguardian.com/music/2012/mar/14/blur-country-house (2016-11-22).

Cohen, Louise (2014). “15 Years since his Video Installations won him a Turner Prize, the Artist and Filmmaker Steve McQueen Celebrated Winning the Best Picture Oscar for *12 Years a Slave*” [online]. *Tate Articles*, 3rd of March 2014. URL http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/steve-mcqueen-oscar-and-turner-prize (2016-07-10).

Collings, Matthew (1997). *Blimey! From Bohemia to Britpop: the London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. London: 21 Publishing Ltd.

Danto, Arthur (2008). *L’abuso della bellezza*. Milan: Postmedia books.

Day, Jasmine (2015). “Review: Neck Of The Woods” [online]. *A Younger Theatre*, 13th of July. URL http://www.ayoungertheatre.com/review-neck-of-the-woods-home/ (2016-07-11).

Dickie, George (2000). “The Institutional Theory of Art”. In: Carroll, Noel (ed.), *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 93-108.

Feaver, William (1996). “Primal Screen”. *The Observer Review*, 25th of February.

Fried, Michael (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press.

Gardner, Lyn (2015). “Neck of the Woods review – all Style and no Fangs” [online]. *The Guardian*, 11th of July. URL https://www.theguardian.com/culture/2015/jul/11/neck-of-the-woods-all-style-and-no-fangs (2016-07-11).

Gaut, Berys (2000). “Art as a cluster concept”. In: Carroll, Noel (ed.), *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 25-44

Grant, Simon (2011). “Simon Grant talks to Steve McQueen” [online]. *Tate Articles*, 1st of December. URL http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/interview-steve-mcqueen-qa (2016-07-09).

Grierson, Jamie (2015). “Artist Douglas Gordon faces repair bill after axe attack on Manchester theatre” [online]. *The Guardian*, 14th of July. URL https://www.theguardian.com/culture/2015/jul/14/artist-douglas-gordon-axe-manchester-theatre-home (2016-07-11).

Hauser, Arnold (1983). *Soziologie der Kunst*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Heinich, Nathalie (1999). “Objets, problematique, terrains, methodes: pour un pluralisme methodique”. In: Moulin, Raymonde (ed.), *Sociologie de l’art*. Paris: L’Harmattan, 11-28.

Jackson, Kevin (1996). “The Eye of the Beholder”. *Independent on Sunday*. 25th of February.

Jones, Jonathan (2015). “Jeff Koons: Master of Parody or Great American Conman?” [online]. *The Guardian* (online edition), 16th of December. URL https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/dec/16/jeff-koons-master-of-parody-or-great-american-con-man (2016-07-04).

Kimmelmann, Michael (1996) “Cows, Pigs, Cigarettes: All Dead”. *The New York Times*, 10th of May.

Lemke-Matwey, Christine (2015). “Von Wölfen und Menschen” [online]. *Die Zeit* (online edition), 16. Juli. URL http://www.zeit.

de/2015/29/douglas-gordon-manchester-musiktheater (2016-07-11).
Mantoan, Diego (2015). *The Road to Parnassus. Artist Strategies in Contemporary Art*. Wilmington: Vernon Press.
Margolis, Joseph (1999). *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
Margolis, Joseph (2000). "The deviant ontology of artworks". In: Carroll, Noel (ed.), *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 109-129.
McEwan, John (1996). "To the Beat of a Poptastical Drum". *The Sunday Telegraph: The Sunday Review*, 25th of February.
Muir, Gregor (2011). *Lucky Kunst. The Rise and Fall of Young British Art*. London: Artum Press.
Sladen, Mark (1996). "Spellbound: Art and Film". *Art Monthly*, 195, 25-27.
Stallabrass, Julian (2006). *High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art*. London: Verso.
Tate Press Release (1999). "Steve McQueen wins Turner Prize 1999" [online]. *Tate Press Office*, 30th of November 30. URL http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/steve-mcqueen-wins-1999-turner-prize (2016-07-11).
Thorpe, Vanessa (2014). "Steve McQueen paves way for artists to break the boundaries". *The Guardian*, 8th of March. URL http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/steve-mcqueen-wins-1999-turner-prize (2016-07-11).

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Per una storia della moda
Concetti, oggetti e cultura materiale

Giorgio Riello
(University of Warwick, UK)

Abstract This paper considers the role of artefacts in the historical study of dress and fashion and suggests the existence of three different approaches. The field of history of dress and costume has a long tradition going back to the nineteenth century. It adopts the methodologies of art history and considers artefacts as central to the analysis of different periods and themes. In the last few decades the emergence of fashion studies has been interpreted as distancing from artefacts. It is here claimed that fashion studies brought theoretical rigour and embraced a deductive methodology of analysis in which artefacts still played an important function. The final part of this paper introduces the reader to what can be called 'the material culture of fashion', a hybrid methodology borrowed from anthropology and archeology in which the object is central to the study of social, cultural and economic practices that are time specific. In particular, it shows the challenges and paybacks of such an approach.

Keywords Fashion. History. Material culture. Objects. History of dress. Fashion studies.

L'opinione pubblica, così come i mass media, la stampa e parte delle trattazioni accademiche danno per scontato che la moda sia per definizione qualcosa di materiale: le scarpe con la zeppa che vanno di moda quest'anno; il vestitino scollato che si è visto sulle passerelle parigine in TV; l'acconciatura mascolina della rockstar americana; gli occhiali da sole pubblicizzati da un famoso giocatore di calcio. Pare siano gli oggetti a costituire la moda, tuttavia si può parlare di moda anche in astratto, poiché include pure comportamenti e idee (fumare ad esempio non è più di moda come lo era ai tempi di Marlene Dietrich), oltre ad articolarsi attraverso concetti astratti (dal grunge al vintage; dal look allo stile) che solo indirettamente interessano la sfera materiale.

Lo studio della moda – e in particolare lo studio della storia della moda – coinvolge sia concetti astratti che l'analisi di oggetti materiali. Questo breve contributo[1] si interessa al ruolo degli oggetti nella storia della moda e del costume, oltre a suggerire l'esistenza di differenti approcci analitici. Ne individua tre in particolare – attinenti rispettivamente alla storia del costume; a quelli che vengono chiamati *fashion studies*; infine alla cultura materiale della moda – e ne valuta pratiche, pregi e difetti.

1 Tra materiale e immateriale: analisi induttiva vs analisi deduttiva

Il fatto che la moda sia allo stesso tempo un'idea (immateriale) e un oggetto (materiale) rende le trattazioni che si limitano all'uno o all'atro di questi aspetti alquanto parziali. Tuttavia, questa distinzione fra moda come oggetto materiale e moda come concetto immateriale è importante, poiché sta a fondamento di due diversi approcci allo studio della moda: da un lato lo studio del costume e del vestiario (in inglese *the study of dress and costume*) e dall'altro la teoria della moda (in inglese, ma sempre più anche in italiano *fashion studies*). A questi se ne aggiunge un terzo che chiamerò «di cultura materiale della moda», un approccio le cui metodologie non sono ancora completamente delineate.

La storia della moda si basa sullo studio di fonti scritte, visive e materiali. L'oggetto (un abito, ma anche un pezzo di stoffa, un accessorio ecc.) è anche il soggetto della ricerca. Infatti, questa parte da un'analisi 'concreta' basata sull'osservazione di artefatti spesso depositati presso dei musei. Attraverso l'attenta analisi degli oggetti si tracciano storie di evoluzione delle forme, dei colori, ma anche degli usi. Si tratta di un ap-

1 Si tratta di una versione rivisitata del mio articolo 'L'oggetto di moda: tre approcci per la storia della moda' originariamente pubblicato nel volume Muzzarelli, Riello, Tosi e Brandi 2010. Alcune modifiche sono state necessarie, specie in conseguenza della pubblicazione Riello 2012. Le traduzioni dall'inglese sono a cura dell'autore.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-7
Submission 2016-10-07 | © 2016

proccio 'induttivo' nel senso che, a partire da osservazioni precise fatte sugli oggetti, si arriva a delineare interpretazioni astratte sulla storia e il significato della moda che possono essere applicate anche ad altri oggetti.

A partire dagli anni '80 dello scorso secolo, tuttavia, un nuovo filone di studi cominciò a distaccarsi da questa metodologia. Anziché basarsi sull'analisi dell'oggetto, quelli che oggi definiamo fashion studies sono infatti un insieme di approcci allo studio della moda che non sono solamente multi o pluri-disciplinari (integrando sociologia, antropologia, etnografia, ecc.), ma anche fortemente 'deduttivi'.[2] Si viene spesso messi di fronte a teorie (da Simmel a Bourdieu, da Veblen fino a vere e proprie scuole come quella dei *cultural studies* dell'Università di Birmingham) che presentano idee stilizzate su come la moda si formi, venga a permeare il quotidiano, si autoriproduca e condizioni le relazioni sociali e di potere tra gli individui, nonché all'interno della collettività. Si tratta per lo più di asserzioni astratte (nel tempo e nello spazio) che vengono poi 'applicate' mediante lo studio di casi storici. L'oggetto, quando non è del tutto ignorato, trova una posizione subalterna nel reificare la teoria all'interno delle azioni e decisioni quotidiane. Questo approccio è dunque deduttivo in quanto parte da idee astratte e le cala su casi concreti.

Non è del tutto corretto affermare che, mentre nella storia del costume l'oggetto è centrale, i fashion studies ignorino gli oggetti della moda. Asserzioni del genere ricorrono comunemente nella trattazione scientifica, ma non considerano che la storia del costume ha ambizioni interpretative astratte, mentre i fashion studies hanno trovato un terreno fertile proprio all'interno della cerchia di curatori museali il cui compito è la conservazione e interpretazione di artefatti. La verità è che i due approcci spesso si fondono e integrano, mescolando l'empirico al teorico, concetti astratti a precisione materiale.[3]

Non sorprende quindi che i metodi della cultura materiale abbiano fatto di recente breccia nello studio della moda. La cultura materiale ricomprende l'attribuzione di significati agli oggetti da parte di persone che li usano, collezionano, ma anche producono, vendono e consumano. Grazie alla sua propensione all'integrazione fra il materiale e gli aspetti astratti, la cultura materiale fornisce una piattaforma di incontro fra diverse metodologie e approcci.

Figura 1. Vestaglia 'Banyan' prodotta in Inghilterra o Olanda con cotone indiano (costa del Coromandel), c. 1750-75. Victoria & Albert Museum, Londra, T.215-1992

Un esempio può chiarire quanto sto dicendo, ossia un oggetto come il bellissimo *banyan*, un capo d'abbigliamento maschile informale usato nel Sei e Settecento (fig. 1). La sua forma si basa su quella del kimono giapponese, nonostante la sua origine sia indiana, come la parola banyan suggerisce. Il banya era infatti un mercante o commerciante nell'India pre-coloniale. Questo indumento, parte della collezione del Victoria and Albert Museum di Londra, è un esempio raro di vestaglia di moda in Europea a partire dalla seconda metà del Seicento, confezionata con tessuti di cotone e talvolta di importazione dall'India o dalla Cina. La storia del costume (e in questo caso anche del tessile) interpreta e valuta un oggetto come questo banyan secondo i suoi parametri materiali e di lavorazione, per

2 Per una panoramica dei vari approcci allo studio della moda si vedano: Roche 1994; Taylor 2002; Richardson 2004; Barnard 2007; Riello e McNeil 2010, 1-14.

3 Si vedano i due volumi da me curati in collaborazione con Anne Gerritsen: Riello e Gerritsen 2015 e 2016.

la sua unicità e per la capacità di rappresentare un preciso stile (orientalista) e una certa epoca. La storia del costume viene poi a contestualizzare questo capo all'interno di una serie di simili indumenti, attraverso un'attenta ricerca che viene presentata in pubblicazioni specialistiche, in esposizioni temporanee e in gallerie permanenti del costume.[4]

L'approccio dei fashion studies inizierebbe invece da un'interpretazione astratta, ad esempio suggerendo come già a partire dal Seicento uomini di classe elevata avessero sviluppato un senso di informalità all'interno dell'ambiente domestico. Il banyan appartiene a una serie di oggetti usati in contesti omo-sociali, cioè di interazione mascolina. Si noti come poca attenzione venga data sia ai parametri stilistici che all'analisi dell'oggetto.

A metà strada tra questi due approcci si pone invece il metodo della cultura materiale che indaga il significato che questi abbigliamenti potevano avere per coloro che li producevano, ma anche per coloro che li usavano fra le pareti domestiche. La ricerca di Beverly Lemire (2009), ad esempio, mostra come i banyan fossero allo stesso tempo capi d'abbigliamento di moda, ma anche oggetti che dimostravano la relazione culturale di chi li indossava con geografie cosmopolite, i commerci con l'oriente e il gusto per gli oggetti esotici. La natura di questi oggetti è contestualizzata dalla cultura materiale non tanto all'interno di una evoluzione storica della tipologia d'oggetto, stilistica o materiale, ma nella vita delle persone per le quali questi oggetti assumevano valore e significato.

2 L'oggetto nella storia del costume e del vestiario

Come già sottolineato, non si deve pensare che i tre metodi finora illustrati si collochino su differenti livelli di valore o complessità. Infatti, si commette spesso l'errore di ritenere che i recenti fashion studies siano più avanzati rispetto alle metodologie utilizzate dalla storia del costume, definite pertanto 'tradizionali'. Al contrario, per quanto concerne l'oggetto della moda, la storia del costume rimane un riferimento importante soprattutto per la vastità degli studi compiuti. Si pensi infatti alla ricerca accumulata nel corso di più di 30 anni nelle pagine di riviste come *Costume* (pubblicato in Gran Bretagna) e *Dress* (pubblicato negli Stati Uniti).[5]

L'oggetto nella storia del costume non è centrale solamente per come è trattato nelle opere quali quelle di James Laver (2002), François Boucher (1967) o Natalie Rothstein (1997), bensì trova piena espressione nell'ambito in cui la storia del costume è capace di integrare l'oggetto stesso, ossia la galleria dei costumi o la mostra dedicata alla moda. L'oggetto può così raccontare la propria storia e presentare il proprio valore attraverso l'esposizione materiale. Questi temi mettono in evidenza come la storia della moda non sia solamente quella scritta, ma possa invece essere rappresentata didatticamente attraverso l'uso degli oggetti – direi perfino a livello emozionale ed esperienziale. La recente mostra sul designer di moda Alexander McQueen (1969-2010) tenutasi a Londra nel 2015 è un esempio di come una esposizione temporanea possa essere veicolo per una reinterpretazione del ruolo della moda e una rivalutazione di uno dei suoi protagonisti.[6] Bellissimi vestiti, accompagnati da schizzi, disegni e fotografie, mostrano un percorso evolutivo di tipo creativo su di un arco di oltre vent'anni. In questo caso è l'oggetto a narrare la storia e lo fa per un ampio pubblico, spesso decine di volte più numeroso rispetto a quanti leggeranno un libro su McQueen o che hanno avuto il piacere di vestire un abito del famoso designer (Wilcox 2015).

Ho voluto citare il caso della mostra su McQueen, in quanto simili considerazioni si possono fare anche per gallerie permanenti in cui si vengono a narrare (nuovamente attraverso agli oggetti) complesse storie del costume. Quello che il pubblico vede è il risultato di anni di ricerca, interpretazione e discussione spesso ridotti a semplici didascalie di cento parole che riassumono, in una linguaggio diretto e preciso, concetti complessi e un lavoro enorme che rimane per lo più invisibile. Si tratta di un lavoro 'di scavo' che non si conclude con lo studio d'archivio o di biblioteca e neppure con lo studio del solo oggetto. Include invece un lungo lavoro di restauro, che è materiale, ma anche di 'restauro'

4 Si vedano, ad esempio, le bellissime pubblicazioni di Crill 2015.

5 *Costume*, la rivista della Costume Society in Gran Bretagna venne fondata nel 1966. *Dress*, rivista invece della Costume Society of America venne fondata nel 1975. Harte 2010.

6 *Alexander McQueen: Savage Beauty*, mostra tenutasi al Victoria and Albert Museum (Londra, 14 marzo-2 agosto 2015).

interpretativo dell'oggetto.[7] Include poi problemi espositivi che vanno dalla scelta degli spazi a quella delle vetrine e dei manichini; per non dire poi dei problemi di conservazione nelle gallerie stesse (l'oggetto tessile non può venire esposto alla luce per tempi lunghi) come pure problemi di carattere finanziario, assicurativo e di sicurezza dell'oggetto (fig. 2).[8]

A riprova che la storia del costume non è stata superata dai fashion studies, basti menzionare le mostre sulla moda che negli ultimi anni si sono susseguite (quasi incessantemente) in Europa e Nord America, che vanno da Poiret ad Armani, da Vivienne Westwood a McQueen, senza menzionare lo spazio dato al costume in mostre tematiche o incentrate su periodi specifici come quella sui bottoni tenutasi al Musée des Arts Décoratifs di Parigi.[9] Negli ultimi anni musei come il Royal Ontario Museum di Toronto e il Museo del Costume (ora della Moda) di Bath in Inghilterra hanno investito notevoli risorse finanziarie per la costruzione o l'ammodernamento delle loro gallerie dei costumi.[10] Si può dire che la storia del costume oggi sia in grado di comunicare con il vasto pubblico non tanto attraverso le pubblicazioni, ma attraverso la sua presentazione visiva, in primo luogo quella delle gallerie o mostre, in secondo luogo quella degli spazi espositivi virtuali in rete.

La mostra, la galleria o il sito web sono in realtà il risultato di una ricerca che coinvolge centinaia, talvolta migliaia di oggetti.[11] Quello che vediamo in mostra è solo una piccola parte dei materiali che si trovano nei depositi dei musei, poiché quello che viene presentato al pubblico – in un certo senso – è solamente un 'distillato' e spesso anche una semplificazione. Di frequente gli oggetti di cui il ricercatore si serve si trovano in depositi museali e in molti casi non sono mai stati esposti al pubblico. Altre volte questi esemplari appartengono a collezioni differenti e possono trovarsi fisicamente in continenti diversi, tanto da non poter essere analizzati assieme, se non grazie a visite in altri musei e alla collaborazione dei colleghi.

Figura 2. Cappello di paglia e vestito indossato da Miss Heather Firbank (1888-1954) nel 1909-10. Victoria & Albert Museum, T.23&A-1960. Il vestiario si può difficilmente presentare senza l'ausilio di manichini. L'associazione mondiale dei curatori ha nel corso degli anni messo a punto linee guida sulla presentazione di artefatti tessili e d'abbigliamento che escludono ad esempio che possano essere indossati da persone a scopo di mostra

Il compito svolto dal curatore nel museo è in primo luogo un lavoro di reperirimento di riferimenti e informazioni, poiché ad esempio risulta difficile sapere se il vestito di Paul Poiret che

7 Sul tema si veda la mia conversazione con Sarah Scaturro *Conservation – Conversation*, tenutasi al Bard Graduate Centre (New York, 15 novembre 2013). URL `https://www.youtube.com/watch?v=5jr6CxiDLXI`

8 Sull'evoluzione delle tecniche e teorie museali degli oggetti di moda si veda Taylor 2002 e 2004, nonché i contributi sull'argomento in quest'ultimo volume.

9 *Déboutonner la mode*, mostra tenutasi al Musée des Arts Décoratifs, Parigi, 10 febbraio-19 luglio 2015.

10 Museum of Fashion, Bath, UK: URL `http://www.fashionmuseum.co.uk/`; Royal Ontario Museum, Toronto, Canada: URL `http://www.rom.on.ca/`

11 Va poi detto che le collezioni dei musei non sono tutte uguali, ma hanno priorità diverse. Un museo come il Victoria and Albert di Londra, che ha una delle maggiori collezioni al mondo di oggetti della moda, ha come missione presentare una storia del design e si specializza su oggetti di alto valore intrinseco, creazioni di moda, vestiti usati da persone famose ecc. Altri musei, ad esempio il Museum of London, preservano invece oggetti più quotidiani, inclusi artefatti recuperati in scavi archeologici. Si veda Wigston Smith 2006.

si trova in un museo di New York sia un pezzo unico o se sia possibile trovarne altri esemplari altrove. In prima istanza, questo problema viene risolto parzialmente attraverso una fitta rete informativa tra i musei di tutto il mondo, spesso basata su contatti personali. In secondo luogo, il curatore trova aiuto nelle biblioteche che raccolgono le pubblicazioni più svariate su un oggetto particolare o un tema specifico. Tutti i grandi e piccoli dipartimenti museali, inclusi quelli dedicati al tessile e al costume, prevedono biblioteche specializzate e curatori che conoscono con precisione quanto è stato pubblicato in materia.[12]

Vale però la pena sottolineare come l'oggetto non venga solo studiato e presentato, bensì anche 'contestualizzato' a livello storico, giacché esso si colloca in un preciso periodo temporale e per la moda tale lasso è spesso assai breve (come la gonna di moda in un certo anno o addirittura le scarpe da ginnastica di moda in un certo mese). La storia si interessa invece spesso a mutamenti sul lungo termine e ciò può rappresentare un problema. Un oggetto (supponiamo nuovamente un paio di scarpe da ginnastica Nike) ci dice poco se non viene messo in relazione ad altri oggetti simili (ad esempio modelli precedenti e successivi). Anche il celebre grafico che illustra la variazione della lunghezza delle gonne negli anni è un'astrazione generata dalla datazione e misura di differenti oggetti, la quale permette di osservare un'evoluzione storica (dunque qualcosa di dinamico) che nessuna gonna da sola ci può dare.

Da un lato, quindi, vi è la necessità di esaltare l'unicità di ciascun oggetto esaminandolo – mi sia permessa quest'espressione – in ogni sua piega; dall'altra parte vi è la necessità di trovare spiegazioni che mettano in relazione diversi oggetti nel tempo (ad esempio la lunghezza della gonna) o diversi oggetti nello spazio (ad esempio la relazione fra scarpe da ginnastica e abbigliamento informale). La storia del costume ha saputo conciliare solo difficilmente questi differenti approcci, propendendo invece per l'enfatizzazione dell'oggetto 'speciale' anziché di quello comune, ossia dando spazio a storie di singolarità più che a quelle riferite alle cose ordinarie. Nei casi in cui insiemi di oggetti vengono esaminati diacronicamente, la storia del costume tende inoltre a creare storie evolutive di tipo lineare che implicano una perfetta comparabilità di questi oggetti nel tempo, un principio la cui validità e utilità è oggi messa in discussione dalla storia.

3 L'oggetto nei *fashion studies*

Si sente spesso argomentare fra i colleghi che si interessano di moda che i fashion studies non hanno bisogno degli oggetti. Yuniya Kawamura, ad esempio, nella sua introduzione allo studio della moda intitolata *Fashion-ology* spiega come la moda sia un concetto e, in quanto tale, non abbia bisogno di essere illustrata (Kawamura 2004). Pur avendo io stesso redatto una storia della moda che non include alcuna immagine, devo riconoscere che si è trattato di una scelta più pratica che teorica (Riello 2012). La moda può essere vista come un concetto, ma si sa bene che tale concetto diviene pratica sociale, culturale, economica e personale proprio attraverso azioni su cose materiali e relazioni con le stesse.

È forse il caso di specificare che i fashion studies non dimenticano l'oggetto della moda, bensì lo interpretano, studiano e utilizzano in modo differente rispetto alla storia del costume, poiché l'oggetto diviene centrale non nella sua forma di artefatto, ma come oggetto di consumo. Le metodologie prese in prestito dall'antropologia, ad esempio, si interessano alla relazione fra persone e oggetti di consumo:[13] la bottiglia di Coca-Cola, l'auto, gli interni delle nostre case, il sari, ecc. sono tutte tipologie di oggetti parte di recenti studi socio-antropologici. Eppure nessuno di questi narra una storia che si riferisce a specifici oggetti: il sari indossato da Tizia al tempo X; o la bottiglia di Coca-Cola bevuta da Caio al tempo Y. Si tratta spesso di oggetti seriali, prodotti di massa che il ricercatore apprezza per la loro valenza sociale piuttosto che per il loro valore individuale. L'oggetto banale, mondano, non speciale e spesso nemmeno collezionato appare molto più importante in questa struttura d'analisi, anziché nella storia e ricerca sul costume. L'importanza data al quotidiano e all'oggetto 'ordinario' (in opposizione all'oggetto

12 Ad esempio, la mia ricerca sulla calzatura nel Settecento mi ha portato più volte al museo della scarpa di Northampton nell'Inghilterra centrale. Il museo ha una delle più grandi collezioni di scarpe al mondo, di cui una minima parte è in mostra. Alla ricerca sugli oggetti nei magazzini ho unito la ricerca nella biblioteca e nell'archivio del museo, facendo particolare uso delle schede informative su specifici calzolai di inizi Ottocento prodotte nel corso degli anni dalla curatrice del museo.

13 Si vedano ad esempio i lavori degli antropologi Daniel Miller e Mary Douglas o del sociologo-filosofo Baudrillard sulla presente società del consumo.

stra-ordinario che merita di entrare a far parte di un museo) spinge il ricercatore verso interpretazioni non tanto sull'oggetto stesso, quanto sulla relazione fra l'oggetto e concetti più ampi, spesso di natura teorica.

Non si possono nascondere i vantaggi di un approccio che colleghi oggetto e teoria, ma allo stesso tempo è bene sottolineare come sia la teoria a guidarci attraverso milioni di oggetti 'banali' e uguali fra loro. Si tratta quindi innanzitutto di una metodologia adatta all'analisi del mondo del consumo presente e della cosiddetta mercificazione, più che di un passato in cui il numero degli oggetti era limitato. In secondo luogo, alcuni ricercatori sottolineano come questa relazione fra oggetto e teoria – in cui è la teoria a far la parte del leone – possa essere dannosa o controproducente per l'analisi dell'oggetto della moda. Ad esempio, Aileen Ribeiro esorta i colleghi a non dar spazio a quella che lei chiama la «camicia di forza della teoria» preferendo invece un approccio più flessibile basato su «una serie successiva di valutazioni e interpretazioni in cui è l'oggetto, ciò che è realmente indossato, a essere al centro dell'attenzione» (Ribeiro 1998).

4 L'oggetto nella cultura materiale della moda

Parlare di 'cultura materiale della moda' può sembrare una stravagante ripetizione, un po' come dire 'il giorno prima di ieri', anziché parlare dell'altroieri, oppure come dire 'il fratello di mio padre' al posto di 'mio zio'. Non sarebbe allora più semplice parlare di 'vestiario', 'abbigliamento' o 'costume', trattandosi di termini d'uso corrente la cui associazione con il concetto e il mondo della moda non sorprende nessuno? Eppure, proprio come il termine 'il giorno prima di ieri' mette l'accento su 'ieri' oppure come il fatto che lo zio a cui mi riferisco sia il fratello di mio padre e non di mia madre, questa terminologia ci aiuta a comprendere la sottile differenza tra qualcosa di materiale a cui si associa l'idea della moda (il vestito all'ultima moda; l'abbigliamento griffato) e il concetto della moda, il quale si rende manifesto a livello culturale (ma anche economico e sociale) attraverso oggetti materiali (la moda delle gonne corte, ma anche lo stile IKEA del nostro arredamento).

La cultura materiale non consiste nell'oggetto stesso (che abbiamo visto essere al centro della storia del costume), ma non è nemmeno una forma teorica (che invece domina gli approcci dei fashion studies). La cultura materiale si interessa piuttosto alle modalità e dinamiche attraverso le quali gli oggetti assumono significato nella vita delle persone – e uno di questi significati è quello della moda. Un bikini non è semplicemente un pezzo di stoffa che le donne si mettono addosso per prendere la tintarella, bensì un oggetto fondamentale delle pratiche sociali a partire dalla seconda metà del XX secolo. Come è stato messo in evidenza dalle discussioni sul 'burkini' in Francia nell'estate del 2016, l'abbigliamento balenare non rimanda solo alla storica opposizione dei benpensanti negli anni '50 e '60 o al glamour look di Brigitte Bardot, oppure ancora alle curve di Pamela Anderson. Esso viene visto oggi come rappresentazione di un certo stile di vita, in cui l'emancipazione femminile rappresenta un solido elemento della società occidentale.[14] Se la storia del costume inserisce il bikini all'interno di un percorso evolutivo e stilistico dei costumi da bagno partendo dai mutandoni di fine Ottocento fino ad arrivare all'odierno topless, al contrario la cultura materiale cerca di comprenderne il ruolo all'interno di una specifica società, al fine di verificare come tale società sia cambiata proprio grazie all'adozione di un simile indumento. Inoltre, dimostra come l'indumento in sé non abbia alcun significato e il caso del burkini mette in evidenza la contraddittorietà dei significati che differenti attori sociali attribuiscono a questo oggetto.

Gli esempi del bikini e del burkini mostrano come la cultura materiale si ponga a un livello intermedio tra la materialità e il concettuale, non rappresentando né l'approccio induttivo usato dalla storia del costume, né l'approccio deduttivo dei fashion studies. Piuttosto, richiama le 'successive valutazioni e interpretazioni' suggerite da Aileen Ribeiro in cui la teoria si confronta con le prove e viceversa. Questo genera una ricchezza interpretativa dell'oggetto che spesso porta a una discussione in cui la moda è solo uno dei tanti ambiti interpretativi. Poiché la cultura materiale si domanda quale significato abbiano una gonna, una calzatura sportiva o il bikini per le persone che scelgono di indossarli, non necessariamente tale significato si risolve

14 Si veda ad esempio Luca Comodo: «Burkini, la maggioranza degli italiani a favore della libertà di abbigliamento». *Corriere dell Sera*, 24 agosto 2016: URL http://www.corriere.it/esteri/16_agosto_27/burkini-maggioranza-italiani-favore-liberta-abbigliamento-78fe7486-6bc1-11e6-8bdd-2a860cc068c8.shtml

nel concetto della moda o nel far diventare la gonna, scarpa o calzatura oggetto della moda. È interessante notare come molti studi che definirei di 'cultura materiale della moda' discutano significati personali e affettivi, barriere economiche, usi e costumi, differenziazioni di genere e d'età: come ad esempio tramandare il vestito da sposa di madre in figlia che rappresenta una pratica sociale importante, la quale non si può certamente spiegare con la moda; oppure ancora il revival di abiti d'ispirazione agli anni '80, che certamente è una prassi di moda e non si può comprendere fino in fondo senza contare le differenze generazionali (il fatto che solo oggi i giovani che si vestono alla moda degli anni '80 siano nati negli anni '90), le nuove forme di consumo (per esempio pratiche vintage), e così via.

Come si può far ricerca utilizzando metodologie proprie dalla cultura materiale? Richard Sennett afferma che:

> poiché la stoffa, la pentola, gli strumenti e i macchinari sono oggetti materiali, possiamo ritornare a loro più volte; possiamo soffermarci su di loro in una maniera in cui non ci è possibile in una discussione. Inoltre la cultura materiale non segue i ritmi della vita biologica. Gli oggetti non decadono necessariamente come nel caso del corpo umano. La storia delle cose segue un corso diverso, in cui metamorfosi e adattamenti giocano un ruolo forte attraverso diverse generazioni umane.[15] (2008)

Sennett osserva come l'oggetto sia di per sé un testimone storico, nel senso che appartiene sia al tempo passato che il ricercatore tenta di comprendere, sia al momento presente in cui il ricercatore scrive. In questo senso l'oggetto rappresenta per le metodologie della cultura materiale sia il soggetto della ricerca (scrivo sulla produzione di abiti di Chanel), sia il materiale utilizzato per scrivere tale storia (uso gli abiti di Chanel come fonti).[16] Sebbene Coco Chanel e le sue collaboratrici non siano più tra noi, i loro abiti sopravvivono – si può dire che restino quale sedimento della moda. Appare quasi paradossale che un fenomeno come la moda, il quale è costantemente definito come effimero, si lasci dietro una così consistente quantità di detriti.

In conclusione rimangono due problemi da considerare, in primo luogo quali siano i vantaggi di un approccio che integra oggetti, teorie e ricerca storica. L'oggetto non deve essere utilizzato come illustrazione per interpretazioni prestabilite, al contrario l'artefatto deve essere usato per fare congetture o ipotesi interpretative che documenti o altre fonti scritte o visive non sarebbero in grado di supportare. Riporto a tal fine un esempio dalla mia ricerca sulle calzature del Sette e Ottocento, poiché l'analisi su esemplari francesi d'inizio Ottocento rivela come il loro successo internazionale non fosse solo dovuto a una tendenza di moda, bensì anche alla loro manifattura con una tomaia a due invece che tre pezzi che permise una produzione più veloce e meno costosa di quella di altri paesi europei. Le fonti scritte evidenziano coi numeri e in forma verbale il successo delle calzature francesi e varie pubblicazioni sulla moda del periodo riportano come in generale la moda francese fosse all'ultimo grido. Tuttavia, solo l'analisi delle calzature stesse permette di far rilevare un fattore competitivo importante come quello della modalità di produzione (Riello 2003).

L'integrazione dell'oggetto nella ricerca storica, non solo nel settore della moda, è diventata più semplice negli ultimi anni grazie anche alla creazione di grandi banche dati di immagini realizzate dai maggiori musei mondiali.[17] Migliaia di riproduzioni in alta definizione permettono di osservare gli oggetti nei loro più minuti particolari. Sebbene l'immagine su schermo o a stampa non si possa sostituire all'osservazione diretta e l'oggetto fisico rimanga, come sottolineato da Prown, il punto di partenza della ricerca, la fotografia digitale facilita il lavoro di reperimento e selezione dei materiali e la loro comparazione (2001). Si possono ad esempio mettere a confron-

15 «Because cloth, pots, tools, and machines are solid objects, we can return to them again and again in time; we can linger as we cannot in the flow of a discussion. Nor does material culture follow the rhythms of biological life. Objects do not inevitably decay from within like a human body. The histories of things follow a different course, in which metamorphosis and adaptation play a stronger role across human generations» (Sennett 2008).

16 Altrove ho individuate tre differenti approcci: la 'storia delle cose' (in cui l'oggetto e il soggetto di ricerca); la 'storia dalle cose' (in cui l'oggetto viene usato come fonte) e la 'storia con le cose' (in cui storia e oggetto interagiscono sullo stesso piano e l'oggetto può creare le sue storie). Si veda Riello 2009.

17 Due delle maggiori banche dati di immagini per la ricerca e pubblicazione sono quelle del British Museum (URL `http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx`) e del Victoria and Albert Museum di Londra (URL `http://collections.vam.ac.uk/indexplus/page/T&C+High+Resolution+Images.html`)

to oggetti simili in collezioni differenti, accedere a informazioni sull'oggetto che un tempo erano disponibili sono su richiesta al museo e creare sequenze logiche, materiali e cronologiche complesse.

La cultura materiale deve inoltre affrontare un problema disciplinare: proprio in un momento in cui le nuove tecnologie permettono l'accesso simulataneo a migliaia di oggetti da parte di centinaia di ricercatori (evitando quindi le code di mesi per un appuntamento con un dipartimento di un qualsiasi museo), la mancanza di familiarità con la ricerca accumulata nel tempo diviene uno scoglio non insignificante. Infatti, la capacità di spaziare attraverso oggetti diversi (ad esempio per i tessili: da sete a cotoni, fino a tessuti di maglia, dal medioevo a oggi) espone a gravi difficoltà il ricercatore che non possiede competenze specializzate per comprendere questi oggetti, le loro tecniche di manifattura, i materiali, ma anche gli usi, le mode, ecc. L'immediatezza d'accesso agli oggetti non si coniuga pertanto con la complessità della conoscenza necessaria per saper correttamente interpretare tali oggetti.

5 Conclusioni

Questo breve contributo ha cercato di illustrare i differenti approcci per analizzare la storia della moda attraverso l'uso degli oggetti, approcci intesi quali versioni stilizzate di una realtà che integra a sua volta diverse metodologie, in cui spesso oggetto, teoria e cultura materiale coesistono sotto allo stesso tetto. Ciascuna di queste modalità presenta tuttavia vantaggi e svantaggi di cui chi fa storia della moda deve tener conto. In tutti questi casi, l'oggetto resta centrale nella storia della moda, nonostante sia spesso uno strumento e una fonte complessa che richiede da parte del ricercatore e dello studioso non solo conoscenza specifica, ma anche esperienza pratica e familiarità con le narrazioni e le teorie sulla moda.

Bibliografia

Barnard, Malcolm (2007). «Fashion and History/Fashion in History». Barnard, Malcolm (ed.), *Fashion Theory*. Abingdon: Routledge, 33-8.

Boucher, François (1967). *20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Adornment*. S.l.: s.n.

Crill, Rosemary (2008). *Chintz: Indian Textiles for the West*. London: V&A Publications.

Crill, Rosemary (2015). *The Fabric of India*. London: V&A Publications.

Harte, Negley (2010). «The Study of Dress». Peter McNeil; Giorgio Riello (a cura di), *The Fashion History Reader: Global Perspectives*. Basingstoke: Routledge.

Kawamura, Yuniya (2004). *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford and New York: Berg. Trad. it: *Moda*. Bologna: Il Mulino.

Laver, J. (2002). *Costume and Fashion: A Concise History*. London: Thames and Hudson.

Lemire, B. (2009). «Fashioning Global Trade: Indian Textiles, Gender Meanings and European Consumers, 1500-1800». Giorgio Riello; Tirthankar Roy (eds.). *How India Clothed the World: The World of South Asian Textiles*. Leiden: Brill, 365-90.

McNeil, Peter; Riello, Giorgio (ed.). *The Fashion History Reader: Global Perspectives*. Basingstoke: Routledge, 15-17.

Muzzarelli, Maria Giuseppina; Riello, Giorgio; Tosi Brandi, Elisa (a cura di) (2010). *Moda. Storia e Storie*. Milano: Mondadori.

Prown, Jules David (2001). *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture*. New Haven; London: Yale University Press.

Ribeiro, Aileen (1998). «Re-fashioning Art: Some Visual Approaches to the Study of the History of Dress». *Fashion Theory*, 2 (4), 320.

Richardson, Catherine (2004). «Introduction». Richardson, C. (ed.), *Clothing Culture, 1350-1650*. Aldershot: Ashgate, 1-25.

Riello, Giorgio (2003). «La Chaussure à la Mode: Product Innovation and Marketing Strategies in Parisian and London Boot and Shoemaking in the Early Nineteenth Century». *Textile History*, XXXIV (2), 107-33.

Riello, Giorgio (2009). «Things that Shape History: Material Culture and Historical Narratives». Harvey, K. (ed.), *History and Material Culture*. Basingstoke: Routledge, 24-47.

Riello, Giorgio; McNeil, Peter (2010). «Introduction». Riello, Giorgio; McNeil, Peter (eds.). *The Fashion History Reader: Global Perspectives*. Basingstoke: Routledge, 1-14.

Riello, Giorgio (2012). *La Moda: Una Storia dal Medioevo ad Oggi*. Bari; Roma: Laterza.

Riello, Giorgio; Gerritsen, Anne (2015). *Writing Material Culture History*. London: Bloomsbury.

Riello, Giorgio; Gerritsen, Anne (2016). *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the First Global Age*. London: Routledge.

Roche, Daniel (1994). *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the "Ancien Régime"*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-22.

Rothstein, Natalie (1997). *Four Hundred Years of Fashion*. London: V&A Publications.

Taylor, Lou (2002). *The Study of Dress History.* Manchester: Manchester University Press.

Taylor, Lou (2004). *Establishing Dress History*. Manchester: Manchester University Press.

Sennett, Richard (2008). *The Craftsman.* New Haven: Yale University Press, 15. Trad. it.: *L'uomo artigiano*. Milano: Feltrinelli.

Wilcox, Claire (a cura di) (2015). *Alexander McQueen*. Londra: V&A Publications.

Wigston Smith, Chloe (2006). «Materializing the Eighteenth Century: Dress History, Literature, and Interdisciplinary Study». *Literature Compass* 3 (5), 968.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

A Rusty Issue; or, the Strange Case of a Victorian Crane in Venice

Patrizia Pierazzo
(Alan Baxter Ltd, London)

Abstract Industrial heritage is a type of built heritage that is often considered to be controversial as regards its preservation, because it challenges the traditional perception of heritage values. According to a specific country, culture or even to differing conservation professionals, industrial assets may be differently perceived. This paper discusses the reason why specific examples of material practice become heritage and what the role of society is in its perception. The heritage asset chosen to discuss the complexity of preservation in the case of industrial heritage is the Armstrong and Mitchell crane, standing in the middle of the Arsenale in Venice, which presents a curious case: a rare survival of an English asset in an Italian context that is likely to put its preservation at risk.

Keywords Armstrong and Mitchell Crane. Arsenale. Venice. Industrial heritage. Identity formation.

1 Cultural Heritage and its Perception

What is defined as cultural heritage in any given country changes according to many variables; among them are the geographical and historical contexts as well as the cultural context of the community where the asset is located. The concept adapts fluidly throughout the decades, often tending to expansion, and has been in the past the subject of fierce intellectual speculation aided by philosophy, mathematics and politics. The way heritage is viewed is in fact intimately related to the implementation of conservation policies and not the exclusive subject of studies of psychology or social sciences.

'Heritage' is, according to the Oxford Dictionary of English, a "Property that is or may be inherited: an inheritance" (Oxford University Press 2015), therefore an undefined entity that connects us to the past. The secondary definition of this word is even more specific and more relevant to the current discussion: "Valued objects and qualities such as historic buildings and cultural traditions that have passed down from previous generations" (2015). No emphasis is given to the material nature of what can be considered as a heritage asset, no mention of artistic or aesthetic qualities, no suggestion of specific requirements. In broader terms, heritage is whatever we wish to pass onto the next generation and this definition is applicable to a wide pool of eligible assets. According to Sergio Pinna (1995) a heritage asset is the work of human intellect, ranging from works of art to the evidence of human history, in our duty of care as a form of respect of the past and future generations. Moreover, it is not just a by-product of culture but a generator of culture in itself and a contributor to a nation's knowledge. Although heritage is a definition given to a wide spectrum of expressions and social concepts with material configuration – classified as landscapes, objects or customary practices (Pearce 1998) – heritage recognition can be subjective. What is perceived as heritage by conservation professionals sometimes differs from public perception.

So why do specific examples of material practice become heritage and what is their role? Does the cultural and historic background of the heritage professionals influence their evaluations? François Le Blanc explored the topic stating that the perception of heritage starts from the individual initiative and can then ripple all the way to the world like a travelling wave (Le Blanc 1993). The concept can be valid for one person or be extended to a whole community but more importantly it allows a single action to have an influence or an impact on the different considerations taken into account when selecting assets to be preserved for future generations.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-8
Submission 2016-07-12 | Acceptance 2016-08-31 | © 2016

Figure 1. View of the Arsenale towards South West with the Armstrong & Mitchell Crane in the centre. Photo by Claudio Menichelli

2 Industrial Assets and their Uneasy Preservation

A large part of what is considered as cultural heritage is represented by built heritage, which includes items that have been constructed and have a specific value. Built heritage is not a category limited to buildings but includes engineering and industrial items among others. Industrial heritage is a type of built heritage often controversial as it challenges the traditional perceptions of heritage values. The qualities of these types of asset often remain largely unrecognized despite them being important witnesses to human activities and past technological developments.[1] These structures can often be associated with engineering, architecture, town-planning and lastly the embodiment of skills, memories and social life of workers and their community. Despite these intrinsic qualities, industrial assets seem to only stand a chance of preservation in smaller communities, where the productive history is still relevant and woven into the present economy. In larger centres, they are often underestimated and poorly understood (cf. Berger and Brenner 2008).

The industrial revolution in Europe, with the technological progress and the radical lifestyle changes it caused, has complex implications for our present. Our comfortable lifestyle is largely the by-product of a couple of centuries of innovations, hard work and technological pioneers. Strangely, the material evidence of this crucial turning point in history is mostly seen as ageing stock requiring demolition within our increasingly sanitized landscapes, not as a resource and despite its great potential, industrial machinery suffer the greatest degree of neglect (Menichel-

1 Jacopo Ibello, President of Save Industrial Heritage. Private correspondence with the Author (email dated 29 June 2016).

Figure 2. Picture of the Armstrong & Mitchell Crane towards San Pietro di Castello (dome on the right) and the Gaggiandre (to the left). Photo by Claudio Menichelli

li 2010). Relics of this period include architectural remains and machinery, both equally important for the understanding of production processes and technological progress. Issues linked to the preservation of industrial assets are mostly due to the large scale of the buildings and structures or simply the difficulties in challenging the traditional concepts of preservation. Moreover, the existence of industrial heritage is not limited to the mere physicality of those structures, but it is intrinsically linked with the human capital of a place, formed by countless lives and families. Workers shaped the history and economic development just as much as those initiating it and managing at the top levels.

3 An English Crane in the Venetian Arsenale

The heritage asset chosen to discuss the complexity of preservation in the case of industrial heritage is quite unique and unusual in its location. The Armstrong and Mitchell crane, standing in the middle of the Arsenale in Venice, is far removed from the better known artistic side of the town, which still today draws masses of tourists to the city. The crane stands as a functional example of Victorian English manufacturing at its best in a world of beautiful palaces and works of art.

3.1 A few Historical Facts on the Arsenale

The Arsenale is a walled basin in the easternmost part of the town, with a long history dating to the twelfth century. The shipyard is still partly in use at present and its unique architecture tells a remarkable story of this once secret world within

the city (Venice in Peril 2014, Bettiol et al. [s.d.]). At its peak, as many as 16,000 workers worked in the Arsenale, building the warships and galleys that contributed to the formation of Venice's wide sphere of influence across the Mediterranean, as the navy represented the biggest asset and source of power for the Republic.[2] The shipyard was built initially as a series of boathouses accommodating the construction of two wooden galleys (*galee*) each and functioned as an industrial complex. In the sixteenth century, the Arsenale was hit by the first wave of alterations aiming at allowing a larger-scale production of vessels (*galeazze*).

During the second half of the nineteenth century, and following the inclusion of Venice within the newly formed *Regno d'Italia*, the Arsenale was greatly altered again during a restructuring phase aimed at the updating of its layout and workshops. Following the unification in 1866, the walled basin became, alongside Taranto in the south of Italy, a pivotal stronghold and maritime garrison of the highest importance, due to its location in the lagoon and its already considerable size. The new role and subsequent phase of expansion of the wet and dry docks, slipways and the basin, coincided with technological advances in the construction of boats (Menichelli 2010). Wooden hulls were abandoned in favor of metal linings of up to 0.50 m in thickness. Furthermore, engines replaced wind propulsion requiring radical change in the boats' design. With regards to the military role of the Arsenale, the progress in the production of artillery – implemented by Armstrong himself, allowing the increase in the size of guns – had the greatest impact on the equipment required in the shipyard. As a consequence of those changes and the increased weight of metal hulls and guns, powerful lifting devices were necessary.

Following the peak of production during the Victorian period, the complex fell into a phase of decline and after World War I the area was allocated to private shipbuilding. After World War II the abandonment of the area became widespread and lasted until the end of the seventies when a new flourishing of initiatives begun to draw the attention back to this fascinating place. In 1983 the first restorations of the buildings on the south side (*Corderie*) were undertaken, triggering a process of piecemeal refurbishment that changed the face of the basin, although many buildings and structures still require attention (Menichelli 2010).

3.2 The Armstrong Crane 'in Peril'

The Armstrong and Mitchell crane was built in 1885; in its heyday, it was an incredible piece of technology and a considerable improvement from the previous examples of such pieces of equipment. The crane was made to order by Armstrong & Mitchell in 1883, when the decision was made to build the battleship *Francesco Morosini*, which required four Armstrong breech-loading cannons. The innovative hydraulic technology, devised by Armstrong, allowed the crane to be extremely precise in the positioning of heavy loads (such as cannons) and therefore made it an indispensable asset for the naval industry.

The crane was designed and made on Tyneside, then transferred to Venice where it was assembled and installed on top of a masonry base in the Arsenale. Revolving on its fixed plate, fed by the boiler (located in a separate building) and operated by the hydraulic pumping machinery (located inside the base), the crane remained in use until the fifties, despite damage during World War I. The structure is a poignant reminder of a time when human power was the primary energy that fuelled the industrialization of our towns and brought us the commodities and quality of life we know (Venice in Peril 2014, Bettiol et al [s.d.]). The asset is the last surviving example of its type in the world, due to its considerable size and its advanced technology, but is at risk of being dismantled.

The retention of industrial assets of such standing in Venice is a consequence of the peculiar slowness of the city's recent development, which does not allow easy growth or change in the urban pattern. The Venetian skyline is thus enriched by the rare occurrence of these structures now more than ever at high risk of being destroyed due to the loss of their functional meaning.[3] Other 'at risk' industrial assets in Venice are the gasholders at San Francesco della Vigna; well known to the local population and the institutions, they stand like ghostly figures against the backdrop of the lagoon, contributing to the atmospheric quality of the area

2 For a first overlook on the historical developments of the Venetian Republic and its Arsenale see Lorenzetti (2002).

3 Berger, Barbara. *Private correspondence with the author* (email dated 29 June 2016).

and fascinating those who venture to this rather remote part of town (Berger 2016).

If the crane and gasholders shall be lost in the next few years, Venice would waste the evidence of an underestimated and important part of its history pertaining to its recent industrial development. These assets should rather be preserved as monuments to technical progress and the ability of humankind to improve living conditions in a short space of time, especially in a tourist-centered town, which Venice has now become. The architect Lord Foster described the crane as ‘a priceless part’ of Venice’s industrial past (BBC 2010), like him a big community of intellectuals and locals supports the restoration of the crane but still, no solution has been found to date and the debate is open.

4 Historic Cranes in the UK: a Different Approach

A web search through the list of statutorily listed cranes in the UK is a quick and efficient way to realize how – in the country – these industrial relics have earned heritage status. Many dock cranes, canal cranes and mobile ones appear in fact to have been included in the list as soon as the seventies and have benefitted from a high degree of protection ever since. Among others, perhaps the most spectacular example of all is the Titan cantilevered crane at Clydebank, in the vicinity of Glasgow (listed by Historic Environment Scotland). The crane was built in 1907 to serve the shipbuilding industry and was in use until the eighties; it was then restored in 2005 and turned into a popular tourist attraction offering tours to school groups and tourists alike, and unexpected activities such as swinging, abseiling and bungee jumping from the crane’s arm.

In Bristol, the listed Fairbairn Steam Crane (its listing dates to 1972) has been restored to be fully operational and is open to visits; on the adjacent bank, four Stothert & Pitt electric cargo cranes from the fifties, locally listed and located within the conservation area, have been restored and are used for ‘crane rides’ by the visitors of the M Shed’s exhibitions. Peculiarly, in the same town, a stone drum, formerly the base of a steam crane, was listed in 1977 thus protecting the character of the area.

The designation of heritage assets in the UK is based on the application of generic principles when deciding whether a building or structure possesses special architectural or historic interest as an individual asset and within the wider industrial context (cf. Historic England 2011). If UK standards were applicable, according to the key over-arching issues to be evaluated ahead of designation, the following would be met by the Armstrong Crane:

- Regional character of the industry: the selection of industrial assets should be weighed against the immediate regional context and should aim at achieving a representative sample for each sector of an industry. The development of the shipbuilding industry in the Arsenale represents a unique economic landscape within the Veneto region and should therefore be preserved.
- Technological innovation: when an asset represents a technological improvement within its specific sector, it should be considered for designation. The Armstrong crane is a strong candidate as it was the first of its type and the development of its hydraulic technology is linked to the technological progress in the production of armaments.
- Intactness: the degree of preservation of an asset is very relevant to its evaluation as it enables us to fully understand how it operated and therefore allows the more accurate preservation of knowledge. The alterations that affected the Armstrong crane were only limited to its survival, such as the partial emptying of the counterweight, and no reconstruction was ever performed on the asset to interfere with its original design.
- Historic interest: the survival of important elements of industrial history is a pivotal justification for designation. The crane is poignant surviving evidence of the nineteenth century economic and military growth of the Arsenale and it is among the most visually obvious in the area.
- Wider context: industrial assets are valued within the broader context in fact the existence of a number of assets formerly working as a group raises the profile of each single asset. Due to the decline and abandonment of many areas and buildings within the Arsenale during the twentieth century, which contributed to the preservation of the industrial machinery, the crane is now part of a large number of preserved assets. The other assets include a Fairbairn crane, a Larini Nathan crane, several lifting devices called *carri-ponte* and other industrial machinery now hidden from view.

5 On Heritage, Identity and Humble Assets

All theories and policies which revolve around the protection of heritage can only be applied when one element – above everything else – is clear: why should we protect heritage? What is the benefit counterbalancing the effort? A sociological introduction beckons.

Heritage assets and sites are an essential part of the social life of a community as they are tightly bonded with the social background as the "living elements of the foundation of the multilayered identity of individuals and cultural communities" (Council of Europe 2009, 25). All heritage resources play a vital role in shaping collective memories of the past and strengthening social and individual bonding. In David Lowenthall's own words:

> Heritage resources mediate the past, present and future and can be used to shape collective memory into official versions of the past. (1985, 67)

As Michael Di Giovine suggests, the efficacy of World Heritage sites – for example – lies within their ability to manipulate memories thus provoking feelings of 'resonance and wonder'. Their role is to strike a chord in the viewer by linking the view to pre-existing experiences and enhancing the experience (Di Giovine 2009). The utopia of being for a moment transported back in time is also another element moving the viewers of heritage and making them appreciate the assets through emotional involvement. There is much an asset can teach contemporary users about life and the world, linking physical places to mental places (Ashworth, Larkham 1994).

For the vast majority of human history, forming adult identity was simply to follow in one's parents or grandparents footsteps and to blend in with the existing social background. Social freedom was restricted as well as choice, therefore the formation of identity was simpler and not characterized by the continuous confrontation with negotiations, typical of modern times (Côté, Levine 2002). Now that societies have developed into more fluid entities, heritage assets are more important than ever, contributing to the satisfaction of individual psychological requirements "so that the comfort of the past may anchor excitement of the future" (Lynch 1972, 71). As a consequence of modernization, individuals and communities are compelled to re-articulate their sense of identity by re-establishing a sense of the past often using mundane and vernacular assets recognized as continuous reminders of a national identity (Smith 2006, Billig 1995).

Among the main functions of heritage, in fact, is its relevance in the formation of individual and social identities or the strengthening of pre-existing ones. Individuals and communities relate and identify with or through heritage in various ways and assets become a means to create inwards and outwards social stability. The identification with a group, like the local community for example, is heavily influenced by group behavior, the sense of belonging to a specific place and the sense of continuity. The concept of the formation of identity has been studied with particular attention in the last few years, due to social changes being intensified by the advancement of technological progress and its consequences. It is believed that cultural changes in modern societies have made forming or maintaining a sense of identity more complex (Côté, Levine 2002). Where this has happened, lack of cultural resources also exacerbated the problem. As regards the European Union, the issue of cultural identity and heritage has been at the centre of the debate for at least two decades, focusing on the ample notion of 'citizenship of Europe', which was dealt with in two recent Conventions: the European Landscape Convention (Florence) and the Convention on the value of cultural heritage for society (Faro). Indeed, Zagato (2015) assess how the terms 'common heritage of Europe' and 'heritage community' have opened to the idea of an evolving European identity.

The European situation is particularly challenging when considering the variety of identities and historical backgrounds in its several nations. In fact, individuals have a need for positive social identity, which heritage can contribute to form, though that need comes in all forms due to the varieties of identities in a society (Billig 1995). Most people will try and find something of themselves in an asset, they will perform a sort of 'identity work' at a heritage site to help them feel connected. For this reason we should better include all available types of heritage to benefit a wide society that is increasingly diverse (Smith 2006, Council of Europe 2009). Widening the scope of preserved assets would further help to overcome the risk of narrowing identity formation to possibly misleading interpretations of the past. Indeed, the value of heritage in giving and constructing identity has been well recognized in the past also in terms

of national identity. Attention has been paid to the ways ideologies of nationalism have been articulated and legitimized. It is always the monumental, heroic and aesthetically impressive assets that are used for such aims. Identity can be therefore shaped by cultural institutions, which can easily affirm or validate certain cultural expressions and interpretations instead of others (Lowenthal 1985).

Historically significant collections and sites, originally in the ownership of the elite, become in the past available to the public as a national legacy, thus forging self-consciousness in a forceful way. Often museums and cultural institutions promoted the impressiveness of kingdoms and empires rather than paying attention to the more minor expressions of a society (Kaplan 1996). To counter this possible drift, it would be important to highlight the role of more humble objects and individual stories when portraying humanity through heritage. Big state museums are often far less interesting than the stories of simple human beings can be. The portrayal of heroic characters and legendary events appears easy and likely draws in larger crowds, although it does not always capture the audience's imagination – or not as well as simple stories of human beings could do – and perhaps it does not allow the same level of 'identity work' and the same connection (Pamuk 2012, 2013). Furthermore, putting objects and assets into museums often leads to their neutralization, since they are separated from their original social context and, thus, from their constitutional meaning. As stated by Pamuk:

> Monumental buildings that dominate neighborhoods and entire cities do not bring out our humanity; on the contrary, they quash it. Instead, we need modest museums that honor the neighborhoods and streets and the homes and shops nearby, and turn them into elements of their exhibitions. (Pamuk 2013)

6 A Few Conclusions: Captive Heritage in a Foreign Context

The Armstrong Crane in Venice presents a curious case: a rare survival of an English asset in an Italian context that likely puts its preservation at risk. The significance of the asset in UK terms is high in the scale of industrial heritage due to many considerations: the item is a unique asset in its original location, well preserved, with a historic interest that spans across a century and retains group value as part of the Arsenale shipyard. Despite this, the asset has been underestimated for the best part of 30 years and now is in serious physical danger. Will the local authority decide to preserve it or will it be dismantled thus robbing Venice of an important part of its own industrial past? The choice is practical as well as philosophical.

By making the wrong choices and discarding too many industrial assets left in our care, we are depriving the next generation of a more hands-on understanding of the legacy, roots and the development of our territory and community. The risk is to create a centuries long gap in the variety of assets preserved, therefore we should better commit to the 'future preservation' and the formation of a well-balanced legacy (Lynch 1972). Failing that, we risk jeopardizing the role of heritage assets in identity formation and therefore could impoverish our future cultural background. As the preservation of more recent assets helps us explain our family roots and strengthen our own sense of identity (Lynch 1972), the tangible representations of the humble history of a recent past – such as the crane and similar assets – should be respected and preserved for future generations. Looking at our common European ground, this task is further complicated by differences in cultural identity across the continent, since a gap needs to be bridged between communities and a common European citizenship (Zagato 2015).

In this historic moment of quick change, we have a pressing duty to form heritage communities, assign value to specific assets and sustain them for the future (Council of Europe 2009) whilst applying an open-minded attitude to our daily decisions with regards to the preservation of heritage. The case of the Victorian crane in the heart of Venice – making different identities and sensibilities towards preservation collide – is one of those examples, which could advance our understanding of industrial heritage as part of our cultural identity – be it local, national or even European.

Bibliography

Ashworth, Gregory; Larkham, Peter (1994). Building a new heritage. London: Routledge..

BBC (2010). "Newcastle crane 'priceless' part of Venetian heritage" [online]. *BBC*, 20th of May. URL `http://news.bbc.co.uk/local/tyne/hi/people_and_places/history/newsid_8694000/8694543.stm` (2016-06-17).

Berger, Bargara (2016). "Il gasometro simbolo dimenticato". *La Nuova*, 28 maggio.

Berger, Barbara; Brenner, Esther (2008). *Die Gasometer von San Francesco della Vigna* [Diplomarbeit]. München: Technische Universität.

Bettiol, Giulia; Bovolenta, Alessandra; Lionello, Alberto; Menichelli, Claudio (s.d.). *Il progetto di restauro della grande gru idraulica dell'Arsenale di Venezia*.

Billig, Michael (1995). *Banal nationalism*. London: Sage Publications.

Côté, James; Levine, Charles (2002). *Identity, Formation, Agency, and Culture. A Social Psychological Synthesis*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum Associates.

Council of Europe (2009). *Heritage and beyond* [online]. URL `https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806abdea` (2016-06-15).

Di Giovine, Michael A. (2009). *The Heritage-scape. UNESCO, World Heritage, and Tourism*. Plymouth: Lexington Books. URL `https://books.google.co.uk` (2016-06-09).

Giove, Silvio; Rosato, Paolo; Breil, Margaretha (2008). "A Multicriteria Approach for the Evaluation of the Sustainability of Re-use of Historic Buildings in Venice" [online]. URL `http://ageconsearch.umn.edu/bitstream/46625/2/91-08.pdf` (2016-06-21).

Historic England (2011). "Designation Listing Selection Guide: Industrial Structures" [online]. URL `https://content.historicengland.org.uk/images-books/publications/dlsg-industrial/industrial_structures_final.pdf/` (2016-10-06).

Kaplan, Flora (1996). *Museums and the Making of 'Ourselves'. The Role of Objects in National Identity*. Leicester: Leicester University Press.

Le Blanc, François (1993). "Is Everything Heritage?" [online]. URL `http://ip51.icomos.org/~fleblanc/publications/pub_is_everything_heritage.html` (2016-06-11).

Lorenzetti, Giulio (2002). *Venezia e il suo estuario*. Padova: Erredici.

Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country* [online]. Cambridge: Cambridge University Press.

Lynch, Kevin (1972). *What Time is this Place?* [online]. Cambridge (MA): The MIT Press.

Menichelli, Claudio (2010). "Il recupero del patrimonio dell'Arsenale di Venezia. L'attività della Soprintendenza". *Rivista AIPAI*, (6)10.

Oxford University Press (2015). *Oxford Dictionary of English*. Oxford: Oxford University Press [online]. URL `http://www.oxforddictionaries.com` (2016-06-11).

Pamuk, Orhan (2012). *The Innocence of Objects*. New York: Abrams.

Pamuk, Orhan (2013). "A Modest Manifesto for Museums" [online]. URL `https://craftcouncil.org/magazine/article/modest-manifesto-museums` (2016-06-19).

Pearce, S. (1998). "The Construction of Heritage: the Domestic Context and its Implications" [online]. *International Journal of Heritage Studies*, 3, 86-102. URL `http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13527259808722224?src=recsys` (2016-06-20).

Pinna, Sergio (1995). *La protezione dell'ambiente. Il contributo della filosofia, dell'economia e della geografia*. Milano: Franco Angeli. [online] URL `https://books.google.co.uk` (2016-06-23).

Smith, Laurajane (2006). *Uses of Heritage*. London: Taylor & Francis. [online] URL `https://books.google.co.uk` (2016-06-23).

Venice in Peril (2014). *Venice: a Rich Industrial Heritage* [booklet]. London: Venice in Peril.

Zagato, Lauso (2015). *L'identità europea come spazio culturale-politico: oltre i limiti della cittadinanza UE?*. In: Zagato, Laura; Vecco, Marilena (a cura di), *Citizens of Europe. Culture e diritti*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 149-184. Sapere l'Europa, sapere d'Europa 3.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Custodi: da curatori a guardiani
Un ruolo professionale per i musei italiani e le sue definizioni storiche

Chiara Piva
(Univesità Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper reflects on the changing role of the guardian or keeper in museums and art collections from the seventeenth century to the present. Starting from the lexical meaning of the Italian word 'custode', thanks to archival documentation, the research reconstructs the use of this word in the historical lexicon of museums and their professions, in different geographical and cultural contexts. Comparing the historical regulations of museums and art collections in different Italian regions, the paper argues that the profound changes associated with the functions and the professional profile of the keepers transformed them from curators of collections to mere guardians of rooms.

Keywords Keeper. Curator. Museum. Academy.

Nel rispondere alla *call* di Roberta Dreon e Diego Mantoan su *La soglia e i custodi delle arti*, in particolare a quella domanda che proponevano su «Arti e i loro custodi: un rapporto immutabile?», non potevo non pensare al variare nel tempo del significato attribuito al termine 'custode' nel mondo delle collezioni e dei musei.

Nel suo intervento al convegno ICOM di Torino del 2005, purtroppo mai dato alle stampe, Michela di Macco, invitava ad applicare la rigorosa analisi del lessico storico avviata da Paola Barocchi per i lessici tecnici della storiografia artistica nel Seicento e nel Settecento anche al mondo dei musei e delle professioni a questi connesse, nella loro complessa articolazione geografica e culturale.[1] Credo dunque che solo una ricerca puntuale nella documentazione storica, per ripercorrere l'uso di questo termine nel variare del suo utilizzo in relazione alle collezioni d'arte e ai musei, consenta di comprenderne le mutevoli fortune, così come di chiarire la progressiva messa a punto delle professioni legate al mondo della tutela. Il lento passaggio dal custode come curatore, conservatore e restauratore, al custode come guardiano, caratterizza tre secoli fondamentali per la storia dei musei e la storia del restauro, incrociando la parallela definizione della figura professionale del restauratore e delle professioni museali nel loro complesso.

Il discorso dovrà necessariamente essere circoscritto alle realtà geografiche di lingua italiana, seppure qualche parallelo con l'evoluzione dell'uso del termine '*keeper*' per i musei inglesi o quello '*gardien*' per il contesto francese sarebbe consentito, ma porterebbe lontano dall'obiettivo di questo numero monografico.[2]

L'etimologia della parola italiana custode contiene in sé la radice '*gudh*', che porta il senso di 'coprire, difendere, preservare', ma anche 'avvolgere, nascondere', mentre nei vocabolari moderni è attribuito il significato di «Chi vigila su cose, animali, persone, affidate alle sue cure e alla sua sorveglianza».[3]

1 Il testo dell'intervento, intitolato «Identità e contenuti variabili di alcune professioni museali tra Seicento e Ottocento» è stato per qualche tempo disponibile su internet, ma oggi purtroppo non è più online. Sull'argomento: cf. Barocchi 1981. Particolarmente significativa la conclusione del saggio in cui la studiosa auspicava: «che proprio in questo convegno pisano la terminologia concreta delle testimonianze documentarie assuma il rilievo che le spetta, additando binari di ricerca ormai indispensabili a rettificare un costume incapace di rispondere, nonché ad altro, alle odierne esigenze della amministrazione e della catalogazione» (27).

2 Per una riflessione specifica sul contesto francese si veda Holert 1995.

3 *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, a cura di Ottorino Pianigiani, Albrighi & Segati, Roma 1907, ad vocem; *Vocabolario della lingua italiana* Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1997, a vocem. Il vocabolario Treccani accenna anche all'uso storico della parola «Nel passato, e in qualche luogo ancora oggi, titolo dato a persone preposte ad accademie, ospedali, biblioteche, ecc».

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-9
Submission 2016-08-24 | Acceptance 2016-08-31 | © 2016

Se nel vocabolario della Crusca il lemma «custode» non compare e il sostantivo è utilizzato come sinonimo di guardiano,[4] almeno dalla fine del Cinquecento e durante tutto il Seicento, nel contesto delle raccolte d'arte, diverse sono le attestazioni che testimoniano del suo uso per indicare una professione ben più complessa e articolata.

Nelle collezioni medicee, per esempio, dalla fine del XVI secolo tra i 'ministri del principe' è attestata la presenza di un custode incaricato della tutela dei tesori della Galleria;[5] la carica è trasmessa sostanzialmente per via familiare all'interno della famiglia Bianchi, che ricopre questo ruolo agli Uffizi per cinque generazioni dal 1580, quando Giovanni Bianchi risulta incaricato come 'custode e anche Maestro di Pietre Dure'.[6] Per comprendere quali mansioni fossero allora affidate al custode, si può leggere il regolamento del Guardaroba Granducale del 1637, che stabiliva fosse l'estensore dell'inventario delle «statue, quadri et altre galanterie che vi sono» (Floridia 2007, 24). Sebastiano Bianchi, per esempio, custode agli Uffizi per un trentennio, era un erudito e numismatico, inviato dal Granduca nel 1685 a studiare a Bologna con Giuseppe Magnavacca e poi a Roma con Bellori e Fabretti, in viaggio nel 1687 nella Parigi di Spanheim. Grazie a queste sue competenze Sebastiano si occupò di ordinare il Gabinetto delle gemme e medaglie dei Medici e compilò una guida della Galleria rimasta però inedita (Pelli Bencivenni 1779, I, 317-321). Dietro al ruolo di custode si configura dunque a quest'epoca non la semplice guardianìa, ma una figura professionale complessa, limitrofa a quella di un antiquario, per la quale sono richieste precise competenze rispetto agli oggetti conservati nella collezione. Esistevano infatti agli Uffizi custodi addetti a specifici settori della Galleria come il custode della 'sala dei nicchi' ossia l'ambiente destinato a raccogliere la collezione di *mirabilia* e il 'custode delle medaglie', incarico che acquisterà una progressiva importanza e autonomia (Floridia 2007, 25). Nella descrizione delle mansioni si comprende come non si trattasse semplicemente del controllo della sicurezza e integrità della collezione, quanto spesso di compiti più vicini alla curatela e redazione degli inventari.

La situazione fiorentina non rappresentava in ogni caso un'eccezione, ma piuttosto la norma nel contesto di importanti collezioni d'arte, così come di frequente nelle biblioteche. È nel controverso percorso di riconoscimento del ruolo di intellettuali che alcuni artisti, nel corso del Seicento, iniziano a rivendicare le proprie competenze come conoscitori d'arte e, soprattutto nell'ambito delle grandi corti europee, assumono il ruolo di custode di quelle raccolte, avocando a sé la responsabilità dell'ordinamento e allestimento delle opere, come quelle della loro conservazione e restauro.

A Torino, per esempio, Vittorio Amedeo I nel 1633 nominò Giovanni Battista Homa pittore e custode «di tutti i quadri», addetto alla manutenzione e al restauro dei dipinti delle residenze sabaude. Homa fu scelto soprattutto per doti di fedeltà, più che per meriti artistici, per essere «prattico, fedele, modesto, et habile» (Di Macco 2002, 409). A lui era affidato il compito di restaurare la serie di teleri con le Province del ducato realizzati da Morazzone e Procaccini, come anche i dipinti degli Imperatori, copie cinquecentesche dal celebre ciclo realizzato da Tiziano per il palazzo ducale di Mantova.[7] Anche Carlo Conti è documentato per aver effettuato nel 1673 la pulitura degli affreschi del Castello di Rivoli, dove ricopriva la carica di custode dal 1671 (Di Macco 2002, 352).

Che il ruolo di custode a queste date comprendesse abilità da restauratore, lo conferma l'analisi delle cariche pontificie preposte alla tutela delle opere d'arte nella Roma del XVI e XVII secolo. Da quando nel 1543 Paolo III, individuata la necessità di un addetto specifico per la conservazione e il restauro dei dipinti più preziosi, aveva incaricato come 'mudator' Francesco Amatori, aiuto fedele di Michelangelo, nei ruoli del Palazzo Apostolico era comparso quello di 'custode delle Cappelle Sistina e Paolina e loro pitture' (Bottari 1768, 6, 24-26; Moroni 1840-1861, 8, 138 e 144, 23, 109).

4 Nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Alberti, Venezia 1612 è presente il lemma «Guardiano» definito: «Che ha uficio, e obbligo di guardare, in senso, di custodíre». Nessun riferimento è però presente rispetto al contesto di collezioni d'arte, né biblioteche.

5 *Gli Uffizi* 1982; Barocchi e Ragionieri 1983.

6 Si veda in particolare l'*Albero istorico degli impiegati soli della Galleria spettanti alla custodia e alla mostra di essa*, pubblicato in Floridia 2007, 22-23.

7 Failla (in corso di stampa). Ringrazio infinitamente l'amica Miriam per avermi fatto leggere il suo dattiloscritto e per aver condiviso con me molte e proficue riflessioni.

Stando alla *Relazione* di Girolamo Lunadoro, già alla metà del Seicento questo ruolo era tra gli uffici venali della Corte pontificia e durante il papato di Innocenzo XI prevedeva un emolumento annuale di 1000 ducati (1689, 60). Che anche a Roma l'incarico di custode comprendesse un compito limitrofo a quello del restauratore si ha conferma da Giovan Pietro Bellori relativamente all'incarico attribuito da Innocenzo XII a Carlo Maratti (Bellori 1732). Informato dal cardinale Albani del cattivo stato di conservazione in cui versava la cappella Sistina, il pontefice infatti volle: «non solo conferirgli la custodia delle pitture della medesima cappella sua vita durante, ma per maggior contrassegno della dilezzione e confidenza nel merito d'esso, gli confermò di più la custodia delle camere e logge di Raffaelle commessagli da Innocenzo Undecimo» (Bellori [1672] 1976, 647). Così con breve del 9 giugno 1693, prontamente riportato da Bellori, Maratti assunse l'«ufficium custodis picturarum Raphaelis» a cui veniva aggiunto lo stesso compito rispetto a tutte le pitture dei Palazzi Pontifici. A chiarire cosa comportasse questo incarico sono le parole dello stesso Bellori che aggiungeva l'auspicio che Maratti si dedicasse al «ristoro di tanto danno», così come aveva già fatto con grande maestria nella loggia di Raffaello nella villa Farnesina alla Lungara.[8] Non è questo il contesto in cui dilungarsi sull'attività di Maratti come restauratore, ma è noto da diverse fonti che l'incarico di custode comportò per lui, già anziano, un delicato intervento di restauro nelle *Stanze* di Raffaello.[9]

Lo Stato Pontificio prevedeva inoltre la carica di 'custode delle Catacombe e SS. Cimiteri di Roma' istituita già da Clemente X nel 1672, con il compito di «ordinare e regolare gli scavi pel ritrovamento dei corpi santi» e preservarne le reliquie (Moroni 1840-1861, 10, 236). Il profilo di Raffaele Fabretti, che ricoprì l'incarico per dieci anni, restituisce anche in questo caso l'idea di un erudito, in contatto con Mabillon e Montfaucon, studioso di antichità, scelto per le sue conoscenze e le sue pubblicazioni (cf. Ceresa 1993). Anche il suo successore Marcantonio Boldetti si distinse per aver condotto scavi e ricerche nelle catacombe romane, dati poi alle stampe nelle *Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma* (Roma 1720) (cf. Parise 1969).

Custodi come eruditi, studiosi e curatori del patrimonio erano certamente a queste date anche i custodi delle biblioteche e degli archivi, come il custode della Libreria Marciana o quello della Biblioteca Vaticana.[10]

D'altra parte in questo periodo a Roma la carica di custode poteva assumere diverse declinazioni, spesso a carattere onorifico, come quella del 'custode del cavallo di bronzo', 'custode delle Statue del Campidoglio', oppure 'custode delli due giganti e cavalli' da intendersi con le monumentali sculture del Tevere, del Nilo e dei Dioscuri che allora erano sulla piazza del Campidoglio (Pietrangeli 1963, 606).

È durante il Settecento che la questione inizia ad essere percepita in modo più complesso, in parallelo alla trasformazione delle collezioni private in musei pubblici e alla definizione delle qualità necessarie ai mestieri dell'arte, come quello del conoscitore o del restauratore. Con i progressivo mutare dei beni custoditi nelle raccolte da beni patrimoniali a beni di valore collettivo, andranno mutando anche le caratteristiche richieste ai custodi, orientandosi nel senso della competenza per garantire il valore antiquario e storico-artistico delle opere. Alla pratica del custodire, come preservare dai furti o dalle dispersioni, si sostituisce l'idea di una manutenzione costante per la conservazione dell'interesse collettivo e la fruizione dei conoscitori e dei visitatori.

Osservare simultaneamente diversi contesti geografici consente di mettere in evidenza quanto, pur nelle differenze specifiche, un ruolo fino ad allora ambito, ma raramente percepito come problematico, inizi invece ad entrare in conflitto con le altre figure professionali che andavano delineandosi nello stesso contesto.

Così a Torino progressivamente durante il Settecento alla figura del custode si affianca, o si sostituisce, quella del conservatore, come nel caso di Giovanni Adamo Wehrlin nominato nel 1743 'conservatore delle Gallerie pitture e quadri' (Fallia in corso di stampa, nn. 66-69). Nella capitale sabauda nel progetto per il Museo Accademico universitario la gestione veniva affidata agli ispettori, mentre la figura del custode restava legata ad una serie articolata di compiti, compresa la movimentazione delle macchine scientifiche (Di Macco 2003).

8 *Della riparazione della Galleria del Carracci nel Palazzo Farnese e della loggia di Raffaello alla Lungara*, in Bellori 1695, 81-86. Si veda per questo Varoli Piazza 2005; Zanardi 2007.

9 Una dettagliata descrizione dell'intervento in Vaticano è contenuta nella Vita di Maratti scritta da Bellori (1732, 237-243).

10 Per la storia di queste istituzioni Zorzi 1988; Sassòli 2010.

Il conflitto di competenze tra custodi e figure professionali diverse emerge con chiarezza agli Uffizi durante il XVIII secolo. Emblematico in questo senso il caso di Giuseppe Bianchi, erede della carica per via familiare e Custode della Galleria degli Uffizi dal 1753. Giuseppe viene accusato di negligenza per lo scoppio di un incendio all'interno del palazzo il 12 agosto 1762 e sottoposto per questo ad un processo, che fece emergere numerose accuse a suo carico per furti e danni al patrimonio mediceo. Condannato alla pena della forca, oltre che all'indennizzo dell'erario, venne salvato dal Granduca Pietro Leopoldo che commutò la pena nell'esilio perpetuo. Prima di questa incresciosa fine, che nei decenni successivi non mancò di sollevare polemiche sulla figura del custode, Giovanni Bianchi aveva comunque assolto al suo incarico come nella tradizione, occupandosi dell'ordinamento delle raccolte e pubblicando nel 1759 una guida della collezione, probabilmente frutto degli appunti dello zio Sebastiano rimasti inediti.[11] Nel suo *Ragguaglio Delle Antichità E Rarità Che Si Conservano Nella Galleria Mediceo-Imperiale Di Firenze*, Bianchi, che nel frontespizio rivendica il proprio ruolo di custode, ricorda di aver intrapreso la pubblicazione per correggere gli errori frequentemente commessi sulle opere della collezione da «varj dottissimi Uomini» e per «il vantaggio che ne possono ritrarre grandissimo, e i Viaggiatori, e i miei Concittadini», salvo poi chiedere in anticipo al lettore «un benigno compatimento, se qualche volta trova la materia non ben distesa, o la propria Curiosità non del tutto appagata, qualora rifletta che difficil cosa è ad ognuno parlare di cose tanto antiche con tutta l'esattezza, e particolarmente a me che mi conosco d'ingegno molto inferiore a questa impresa» (*Avviso al lettore*, XII-XIII). Tanta cautela si spiega considerando che alla data di pubblicazione del *Ragguaglio* la situazione delle cariche all'interno degli Uffizi andava complicandosi, non senza polemiche: alla figura del 'Primo Custode' infatti si accostò quella dell'antiquario, che sostituì progressivamente il 'custode delle medaglie' creando con frequenza sovrapposizioni di ruoli e conflitti di competenze, come nel caso di Antonio Cocchi, custode delle medaglie e antiquario dal 1737 al 1758 o di suo figlio Raimondo, in carica fino al 1775, esplicitamente polemico nei confronti dello storico predominio della famiglia Bianchi (Fileti Mazza e Tomasello 1996; Fileti Mazza; Tomasello 1999). La polemica con gli antiquari si giocava sulle reciproche competenze, ma anche sul meccanismo dei compensi, che fin dal Cinquecento contemplavano, oltre allo stipendio mensile, la pratica diffusa e documentata delle mance, elargite dai visitatori al custode (Floridia 2007, 28-29).

Segno di un cambiamento in atto nella gestione e fruizione delle collezioni d'arte è anche il tentativo di regolamentare questa pratica, spesso vissuta in modo coercitivo dai viaggiatori stranieri: con la *Formula Riccardiana,* una norma introdotta nel 1763, si stabilivano infatti rigide regole per la spartizione delle mance, che venivano depositate in un'unica cassetta e suddivise a fine mese per due terzi al Primo Custode e per il terzo rimanente tra il primo aiuto custode e gli altri collaboratori.[12] In ogni caso il ruolo di custode a quest'epoca, insieme allo stipendio fisso, offriva una serie di vantaggi aggiuntivi come il diritto ad un alloggio di servizio per tutta la famiglia negli ambienti adiacenti la Galleria, un privilegio di frequente accordato anche in altri contesti geografici.

È con i «Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria» voluti da Pietro Leopoldo nel 1769 che almeno per la collezione degli Uffizi vengono stabilite, insieme agli orari e alle modalità di apertura al pubblico, alcune precise delimitazioni agli incarichi del personale del museo.[13] Nel primo articolo veniva imposto a tutti i funzionari un abbigliamento e un comportamento appropriati, mentre solo al Direttore era concesso di spostare o rimuovere gli oggetti della collezione. Anche il sistema delle chiavi degli armadi e delle sale diventava appannaggio del direttore, mentre i custodi potevano prenderle solo per breve tempo e sempre restituirgliele (art. VII). Ai funzionari del museo era inoltre assegnato il compito di tenere puliti gli ambienti, ma anche occuparsi della manutenzione ordinaria; si prescriveva infatti che «in qualunque stagione impiegheranno le prime ore fino alle 10 a rivedere e spolverare le Statue, i Busti, le Finestre e mura de' Corridori perché non vi sia mai nulla, che offenda l'occhio, e quando osservino cosa guasta e bisognosa di riparo, ne prendano ricordo, per farne subito inteso il Direttore» (art. VIII). Un incarico particolare era poi assegnato al secondo aiuto custode e al portinaio che due volte

11 Cf. Barocchi e Gaeta Bertelà 1990, 558; Bocci Pacini e Petrone 1994.

12 Il documento è datato 13 novembre 1763 e firmato dal Guardaroba Maggiore Vincenzo Riccardi; Floridia 2007, 27-28 n. 23.

13 Cf. Incerpi 1982; Pellegrini 1982, dove il regolamento è trascritto a pp. 297-301.

all'anno dovevano occuparsi delle «spolverature generali» di tutte le sale «per ben pulire, e con diligenza i Quadri in esse contenuti». Durante i mesi più caldi, per garantire il mantenimento di un buon microclima all'interno degli ambienti, tutti i funzionari dovevano infine fare: «ogni mattina il giro delle stanze [...] per innaffiare i pavimenti, e aprire le finestre, che torneranno a chiudere, quando il sole sarà cocente» (art. XIII).

Nonostante questi tentativi di definizione dei ruoli, ancora nel 1775 con la nomina contemporanea di Giuseppe Pelli Bencivenni a direttore della Galleria e quella di Luigi Lanzi a custode antiquario del Gabinetto di gemme e medaglie, come è noto, la collezione visse una stagione di grande rinnovamento, ma anche momenti di conflitto tra questi due protagonisti.[14] Lo spazio che Lanzi ottenne grazie al suo prestigio intellettuale per ripensare profondamente l'ordinamento della Galleria, conferma l'impressione di quanto, dietro la carica nominale, restasse un margine molto ampio di discrezionalità condizionata dal profilo culturale di chi assumeva quella carica.

Il paragone tra diverse realtà geografiche aiuta in ogni caso a comprendere quanto la definizione di custode fosse diffusa nel contesto museale di questi anni, indicando compiti di curatela e manutenzione delle collezioni, spesso ricoperti da artisti o eruditi locali.

A Modena nel 1751 è nominato 'custode della Galleria delle Medaglie' Pietro Zerbini che, affiancato da Domenico Vandelli come antiquario erudito, doveva occuparsi di lavori di manutenzione, ma anche di «dare nuova distribuzione e miglior ordine» alle opere della collezione (Cavani 1999, 391-411). Nel 1768 Zerbini è sostituito dal figlio Antonio che oltre a proseguire i lavori del padre per l'ordinamento della raccolta, scrisse un *Abbozzo di una guida di Modena* che, sebbene rimasto inedito, rappresenta un esempio interessante all'interno delle pubblicazioni sul patrimonio artistico della città edite a quell'epoca.

A Napoli il pittore romano Camillo Paderni, chiamato nel 1749 come disegnatore per riprodurre le antichità che emergevano dagli scavi, solo due anni dopo è nominato da Custode del Real Museo Ercolanese; con questa carica, mantenuta fino al 1781, Paderni assunse di fatto il controllo sulle operazioni di scavo e sui restauri dei reperti rinvenuti.[15] Oltre ad occuparsi personalmente del restauro dei bronzi, era infatti lo stesso Paderni a stabilire quali delle pitture emerse dallo scavo fossero degne di essere esposte nel museo, non di rado prescrivendo la distruzione di quelle stimate di poco valore e in cattivo stato di conservazione. Anche il questo caso il potere del custode del museo sollevò perplessità e polemiche sulle sue reali competenze. Emblematica è la lunga autodifesa che Paderni indirizzò al Ministro Bernardo Tanucci per giustificare le proprie scelte messe sotto accusa da Rocque Jaoquin de Alcubierre: il custode ricordava la dedizione e lo scrupolo con il quale esercitava i propri compiti, dubitando che «qualche Antiquario, o Letterato» avrebbe potuto fare di meglio.[16] Se Paderni nel suo *Diario* degli scavi dimostra di possedere un metodo nella registrazione analitica dei ritrovamenti, un interesse per i reperti della vita quotidiana e una qualche capacità di analisi delle pitture,[17] questo non gli risparmiò l'aspra critica di Winckelmann che lo definì «disegnatoraccio [...] sciocco e ignorante» (Zampa 1961, 88-89). D'altra parte la sua ambizione ad accreditarsi come conoscitore delle pitture ercolanesi doveva passare anche per la realizzazione dei *Monumenti Antichi Inediti rinvenuti nei Real Scavi di Ercolano e Pompei*, un volume, rimasto manoscritto, dedicato a Carlo III, con l'obiettivo di offrire al Re una selezione delle pitture migliori rinvenute negli scavi riprodotte e commentate dallo stesso custode.[18]

Le polemiche napoletane sorte intorno a Paderni confermano quanto in questo periodo intorno al ruolo di custode si giocassero ambizioni e competenze per la gestione e curatela delle collezioni.

Anche la capitale pontificia vede la presenza di alcuni custodi prestigiosi attivi nelle raccolte d'arte.

Il 27 dicembre del 1733, come è noto, Clemente XII sanciva l'atto di fondazione del Museo

14 Cf. Lanzi 1782; Gregori 1983; Barocchi e Gaeta Bertelà 1991; Spalletti 2010.

15 Sull'attività di Paderni come restauratore cf. Scatozza Horicht 1982; Caianiello 1998.

16 *Memoriale* inviato dal Real Museo Ercolanese il 18 novembre 1763 è pubblicato integralmente in Strazzullo 1976-1977, III, 683-686. Per la polemica tra Paderni e Alcubierre cf. D'Alconzo 2002, 48-53 e Appendice 21.

17 *Diario dei monumenti antichi, rinvenuti in Ercolano, Pompei e Stabia dal 1752 al 1799*; cf. Forcellino 1999, in particolare 18-23; Cantilena 2008.

18 *Monumenti Antichi Inediti rinvenuti nei Real Scavi di Ercolano e Pompei delineati e spiegati da D. Camillo Paderni Romano Direttore e Custode del Real Museo di Portici* è rimasto manoscritto e conservato presso la Biblioteca de L'Ecole Francaise de Rome (MS 26); è stato edito come Paderni 2000.

Capitolino, stabilendo di collocare la raccolta di antichità acquistata nel Palazzo Nuovo del Campidoglio e meno di un anno dopo con un motu proprio del 29 novembre 1734 il papa stabiliva anche la carica di 'custode e Presidente Antiquario' del museo, affidandola a vita al marchese Alessandro Gregorio Capponi; gli assegnava inoltre la facoltà di nominare «a suo beneplacito un sottocustode amovibile» che avesse il compito di «tenere appresso di se le Chiavi di tutto il Palazzo Nuovo, aprirlo e chiuderlo continuamente nei giorni, ed ore determinate, avere un esatta cura di dette Statue ed antichità, dare il commodo alli Dilettanti, Curiosi e Studenti di poterle vedere, e non permettere ad alcuno di poter disegnare alcune di esse senza espressa Licenza di detto Marchese Capponi».[19] Per questo incarico era previsto un compenso di 5 scudi al mese, ma fin da subito si specificava «oltre alle solite mance, che porterà seco detta Carica», prevedendo quindi, come a Firenze, una integrazione allo stipendio fisso data dalla pratica delle mance, a queste date ancora molto diffusa ed evidentemente accettata dai visitatori.

Se la presenza di nobili nelle cariche pubbliche municipali a Roma era una consuetudine, il custode marchese Capponi in particolare rappresentava per il museo una figura di sicuro prestigio, unico figlio maschio della dama di Camera favorita di Cristina di Svezia, erede del titolo nobiliare e del patrimonio familiare. A quanto si ricava dal diario quotidiano di questa esperienza, sembrerebbe essere stato lui stesso a proporsi al pontefice, facendo leva sulla precedente competenza acquisita nel restauro dell'arco di Costantino condotto tra il 1732 e il 1733 (Franceschini e Vernesi 2005, 20-26). In ogni caso se Capponi non sembra aver restaurato direttamente le sculture della collezione capitolina, certamente presidiò all'ordinamento e allestimento delle opere nelle sale, ideò alcune soluzioni per preservare dai furti le sculture e controllò da vicino l'operato dei restauratori scelti per integrare e restaurare quelle statue.[20]

Alla morte di Capponi la carica di 'custode e Presidente Antiquario' del Capitolino durante il Settecento restò invariata; fu ricoperta prima dal marchese Giovanni Chigi e poi dal 1772 dal marchese Francesco Eugenio Guasco, autore tra l'altro dell'edizione in tre tomi di tutte le iscrizioni del museo (Guasco 1775-1778). Sottocustodi furono invece prima l'abate romano Pietro Forier, poi dal 1749 al 1780 l'abate Girolamo Cippaluni dei baroni di San Calorio e Ballicelli e infine il pittore romano Nicola Lapiccola, attivo anche come scavatore di antichità (Pietrangeli 1963, 606; Leone 2004). In tutti i casi si trattava di figure intermedie, con competenze erudite o abilità artistiche, che anche in assenza di più definiti regolamenti, interpretavano la loro carica ancora nell'ambito della cura delle collezioni sia dal punto di vista dello studio sia da quello della conservazione materiale delle opere.

In questo contesto particolarmente difficile è comprendere il ruolo del custode presso il museo Pio-Clementino. Dalla sua fondazione nel 1770 fino ai primi decenni dell'Ottocento, infatti, per le collezioni di antichità collocate nei Palazzi Vaticani convivevano, senza che fossero formalizzati, il compito di direttore, carica ricoperta dai membri della famiglia Visconti, quello di 'soprintendente ai restauri', con l'avvicendamento tra gli scultori Gaspare Sibilla e Giovanni Pierantoni, e quella di custode del museo. Assai noto e analizzato è il ruolo giocato da Giambattista, Filippo Aurelio ed Ennio Quirino Visconti nella progettazione e realizzazione del museo Pio-Clementino fin nei più minimi dettagli (Consoli 1996; Rossi Pinelli 2004), così come l'attività di Sibilla e Pierantoni nella direzione del laboratorio di restauro delle sculture antiche attivo in parallelo all'allestimento del museo (Gallo 1991; Piva 2007); più difficile invece è comprendere quali compiti spettassero a Pasquale Massi, cesenate conterraneo del pontefice e 'custode del Museo Pio-Clementino', soprattutto perché manca la documentazione che ne espliciti le mansioni. Considerando che la collezione di antichità dei Palazzi Vaticani, a differenza di quella del Campidoglio, era aperta al pubblico solo durante la Settimana Santa, è difficile immaginare precisamente il compito assegnato al custode del museo.[21]

Almeno stando al ricordo di Goethe, la mancia era pratica comune anche in Vaticano, dove il custode accompagnava i visitatori accreditati; del *Viaggio in Italia* lo scrittore tedesco ricordava: «Il custode, pagato bene, ci lasciava entrare dalla porta di dietro accanto all'altare, e ci abbiamo piantato le tende a piacer nostro. Non mancava nemmeno

19 Il documento è pubblicato da Pietrangeli 1963, 608; cf. inoltre Franceschini 1987, 64.

20 Cf. Arata 1998 con bibliografia precedente.

21 Sulle modalità di apertura dei musei in questi anni cfr. Bjuström 1995; Arconti 2006; Floridia 2007; Sgarbozza 2010; Fontanelli 2013; Piva 2016.

Figura 1. Ambito di Jacques Louis David. *Portrait du père Fuzelier, gardien au Musée du Louvre*. Primi anni dell'800. Olio su tela. Parigi, Museo del Louvre, inv. RF2005-9

qualche refezione e ricordo anche che, spossato dal caldo, un dopopranzo schiacciai un sonnellino sul trono del papa» (Goethe 1816-1829, 414).

È in ogni caso interessante osservare come dalla sua posizione Massi si dedicò all'edizione della *Indicazione antiquaria* del museo, una guida pubblicata nel 1792 come alternativa al lussuoso catalogo *in folio* che Ennio Quirino Visconti dava alle stampe tra il 1782 e il 1807 (Massi 1792; Visconti 1782-1807). È Massi stesso, che nel frontespizio rivendica il ruolo di «custode del museo», a spiegare le ragioni delle sue scelte: la guida è infatti, bilingue, in formato tascabile, decisamente più economica rispetto al catalogo di Visconti, mentre l'esposizione degli argomenti segue la disposizione delle sculture nelle sale, costituendo quindi un agile strumento per chi volesse visitare la collezione «con istruzione e diletto» (Massi 1792, 3).

I figli di Pasquale, Tommaso e Pietro Angelo Massi, erediteranno la carica di custodi nei musei pontifici per diversi decenni nell'Ottocento, con l'unica breve parentesi durante il dominio francese, quando si rifiutarono di sottoscrivere il giuramento di fedeltà a Napoleone richiesto ai funzionari dello Stato (Sgarbozza 2013, 146). Alla morte del padre, infatti Tommaso, che lo aveva affiancato fin da giovane, divenne custode del museo Pio-Clementino restando in carica fino al 1848, mentre a Pietro Angelo dal 1811 fu affidata la custodia del nuovo Museo Chiaramonti appena allestito (cf. De Angelis 1993, 82 n. 5). I fratelli insieme proseguirono l'attività editoriale inaugurata dal padre, dando alle stampe diversi volumi che riprendevano il titolo di *Indicazione Antiquaria* e illustravano l'ampliarsi degli spazi museali nei Palazzi Vaticani (Massi 1830; 1847; 1850).[22] Definendosi «custodi di esso Museo fin dal suo nascere, e bramosi di rendersi utili» i due Massi promettevano una guida agile e semplice, che si soffermava solo sulle opere più importanti, ben documentata perché mai «basata sul puro capriccio, e arbitrio», ma fondata sulle opere di eruditi come Visconti e Guattani; anche in questo caso i due custodi, quasi scusandosi della propria iniziativa, aggiungevano la richiesta ai lettori di «condonare qualche svista o mancanza, in grazia della loro pochezza, della difficoltà dell'argomento, e della ristrettezza, infine, che si sono proposti» (Massi 1830, *Prefazione*, 5-6).

Il caso della famiglia Massi illustra chiaramente l'evoluzione lenta, tutt'altro che lineare,

22 L'attività editoriale venne proseguita anche dal nipote.

che la carica del custode ebbe nei primi decenni dell'Ottocento, anche a seguito della diffusione nel contesto europeo del modello museologico e museografico del Louvre di Dominique-Vivant Denon[23] (fig. 1). La progressiva definizione di cariche e funzioni all'interno delle grandi istituzioni museali pubbliche procede in parallelo alla costruzione dell'identità professionale del conoscitore d'arte e del restauratore; mentre questi ultimi andavano chiarendo la definizione delle proprie competenze e abilità specifiche, parallelamente ai custodi veniva assegnato un ruolo sempre più circoscritto.

Nei musei della capitale pontificia furono senza dubbio i francesi a portare un'organizzazione amministrativa definita all'interno di una tradizione che, come si è visto, attribuiva cariche e relativi stipendi in assenza di precisi regolamenti (Curzi 2004; Sgarbozza 2013). In ogni caso sia nella Roma del primo dominio francese, sia dopo il provvisorio ritorno del pontefice nel 1804, la carica di custode dei musei restò un ruolo intermedio tra la guardianìa, la manutenzione e il restauro. Accanto ad Antonio Canova, allora nominato Ispettore alle Antichità e Belle Arti,[24] infatti oltre ai membri della famiglia Massi, venivano confermati gli incarichi storici di 'custode delle Logge e stanze Vaticane' allora Pietro Sirletti e 'custode della Cappalla Sistina e ambienti adiacenti' nella persona di Filippo Colarelli, con il compito di occuparsi della pulitura di quei dipinti, sebbene almeno dal 1809 sotto la direzione di Vincenzo Camuccini nominato Ispettore alla Pitture (Giacomini 2007).

Destituito Pio VII, la Consulta straordinaria del governo francese per la città di Roma nel 1809 avviò una profonda trasformazione nelle modalità di amministrazione dei musei della città, ma non fece grandi strappi nella scelta del personale. Ai Musei Vaticani restavano il conservatore Antonio D'Este e i custodi Massi, tutti stipendiati dal governo francese, seppure con compensi piuttosto contenuti e decisamente inferiori a quanto percepivano i funzionari del Louvre.[25]

Primo tentativo di aggiornare i musei pontifici alle istanze più avanzate fu il *Regolamento per i Musei Imperiali*, frutto del confronto tra Canova e Martial Daru, emanato nel 1811 dal governo francese per stabilire in modo ufficiale la struttura amministrativa dei musei romani e le modalità di apertura al pubblico.[26] Sul modello dell'amministrazione d'oltralpe, tra gli obblighi assegnati al personale, insieme al divieto di abbandono del posto di lavoro e l'obbligo di partecipazione alle cerimonie imperiali, spiccava il divieto di riscuotere mance (cui Canova contrappose il diritto degli artisti di formarsi sui grandi capolavori senza dover pagare l'usuale obolo ai custodi) e l'obbligo di indossare una uniforme, tutte imposizioni che, forse non a caso, saranno accettate con fatica dai custodi delle istituzioni romane.[27]

Lo *Stato degli Impiegati del Museo Vaticano* del 1811 registra un potenziamento del personale, come richiesto da Canova, con l'aggiunta del 'conservatore dei mosaici pavimentali' Andrea Volpini e del 'custode degli avanzi di antichità' Giovanni Pietro Faccini. A questi vengono accostati inoltre un addetto al portone e una serie di 'scopatori' scelti tra gli scalpellini e i lustratori già attivi in città, come Gioacchino Colarelli, Filippo Casanova e Pietro Meres, perché oltre all'incarico di mantenere le sale pulite, dovevano anche «riparare qualche piccolo danno, che potesse cagionarsi ai monumenti».[28] In effetti Meres aveva ereditato la posizione per via familiare, perché era figlio di uno dei restauratori di scultu-

23 L'influenza del Musée Napoléon dell'epoca di Vivant-Denon sui musei dell'Ottocento è argomento molto studiato negli ultimi anni; restano fondamentali: McClellan 1994; Pommier 1995; Rosenberg 1999.

24 Canova mantenne questo ruolo, con piccole varianti nella definizione dei compiti sia sotto il governo francese, che successivamente con la Restaurazione; cf. Pastore Stocchi 2004.

25 Antonio D'Este conservatore (stipendio 14 scudi), Tommaso Massi custode Pio-Clementino (stipendio 9 scudi ossia 48,15 franchi), Pietro Massi custode del Museo Chiaramonti (stipendio 7 scudi ossia 37,45 franchi). Gli stessi membri del governo francese osservavano che si trattava di compensi molto contenuti, anche rispetto a quanto percepivano al Louvre, dove per esempio guardiani e portieri prendevano 100 franchi al mese (Sgarbozza 2013, 100-119)

26 Si deve a Curzi 2004, 113-118, 175-176 aver rintracciato in archivio questo regolamento di epoca napoleonica; in precedenza veniva considerato come primo regolamento dei Musei Vaticani quello di epoca di Restaurazione individuato da Pietrangeli 1981. Da ultimo cf. Sgarbozza 2014.

27 Pietro Sirletti, per esempio, custode delle pitture fu sul punto di perdere il posto di lavoro perché continuava a riscuoterle. L'abito dei funzionari del museo a quest'epoca si componeva di un soprabito, una rendigote e marsina con pantaloni sui toni del verde. Cf. Sgarbozza 2013, 155-159 n. 215.

28 Sgarbozza 2013, 145. Vengono richiamati in servizio sia Pietro Sirletti «guardiano delle logge e delle pitture di Raffaello e di quelle del frate di Fiesole» che Filippo Colarelli «guardiano delle pitture di Michelangelo e di Giorgio Vasari».

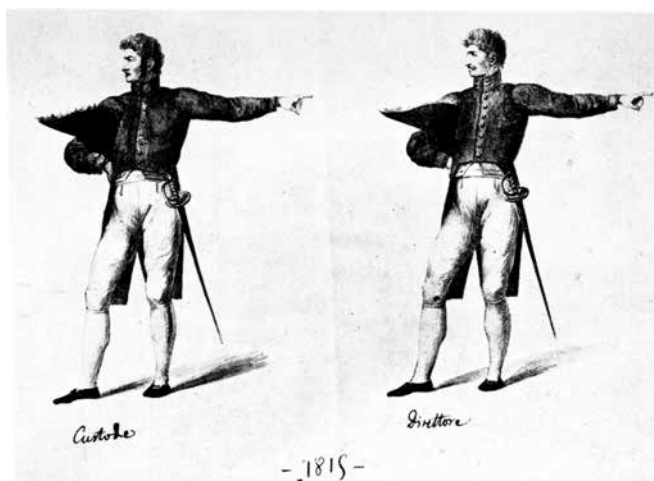



Figura 2. Anonimo, divise del Direttore e del Custode dei Musei Vaticani. 1816 (Pietrangeli 1981, 369)

re antiche del laboratorio del Pio-Clementino; nel 1822 fu lui stesso a chiedere di poter restaurare i pavimenti in mosaico del museo per arrotondare lo stipendio, gli furono assegnati interventi di patinatura delle statue tra il 1823 e il 1825 e restò impiegato del museo fino al 1848 quando venne espulso per la sua adesione alla Repubblica Romana (Piva 2007, 167-168).

Il governatorato francese a Roma cercò di ampliare la struttura amministrativa anche del museo Capitolino, dove la nomina di un portiere intendeva limitare il potere del custode nella gestione degli accessi dei visitatori, mentre la presenza di tre scopatori doveva garantire il decoro e la sicurezza degli ambienti.[29] Il custode del museo manteneva il suo ruolo direttivo del personale, mentre venivano nominati il 'custode delle pitture a fresco del Palazzo dei Conservatori' Tommaso Brana e il 'Custode dei magazzini' Giovanni Rust.

Il personale del museo Capitolino guadagnava meno di quello dei Musei Vaticani, ma a tutti i funzionari dei musei romani, come dipendenti della Casa Imperiale di Francia, oltre agli alloggi di servizio, era garantito il diritto alla pensione e l'assistenza sanitaria.[30]

Il *Regolamento dei Musei e Gallerie Pontificie* dopo la Restaurazione ricalca quanto era stato stabilito dal governo francese: ai custodi è assegnato il compito «d'invigilare», in particolare sui molti formatori che frequentavano i musei di antichità per trarne calchi in gesso, e di controllare il rispetto della distanza di sicurezza dei visitatori dalle opere imposta da una linea marcata a terra.[31]

È interessante notare come nelle norme stabilite dai regolamenti dei musei dei primi decenni dell'Ottocento ricorra spesso la precisazione della subordinazione del custode rispetto al direttore, si ripetano le precisazioni volte a limitarne le libertà di azione, mentre contemporaneamente la struttura amministrativa si articoli in una serie di sottocustodi addetti al controllo di singole aree del museo. Mi sembra significativo che la possibilità di distinguersi chiaramente dai custodi, non solo sul piano delle competenze intellettuali, ma anche dal punto di vista visivo, immediato, nei confronti del pubblico, diventi uno dei problemi ricorrenti dei direttori nei musei di primo Ottocento.

A guardare un disegno pubblicato da Carlo Pietrangeli che illustra l'abbigliamento del custode e quello del direttore dei musei Vaticani all'inizio del XIX secolo (Pietrangeli 1981, 369), in effetti, si capisce come nell'uniforme fossero solamente alcuni dettagli a stabilire le differenze (fig. 2).

Non è dunque un caso che nel dicembre del 1838, a soli due mesi dalla nomina, il Presidente del museo Capitolino Giuseppe Melchiorri vo-

29 In considerazione della struttura del museo sul Capidoglio i portieri furono due perché due erano gli ingressi: Camillo Benozzi e Gioacchino Braccioli e tre scopatori nelle persone di Francesco Sivoli, Antonio Passinetti e Santi Martinelli.

30 Per ulteriori dettagli in merito Sgarbozza 2013, 153-155.

31 ArtT. 6 e 7. Il regolamento è del 20 dicembre 1816. Per i regolamenti successivi cf. Pietrangeli 1981, 369.

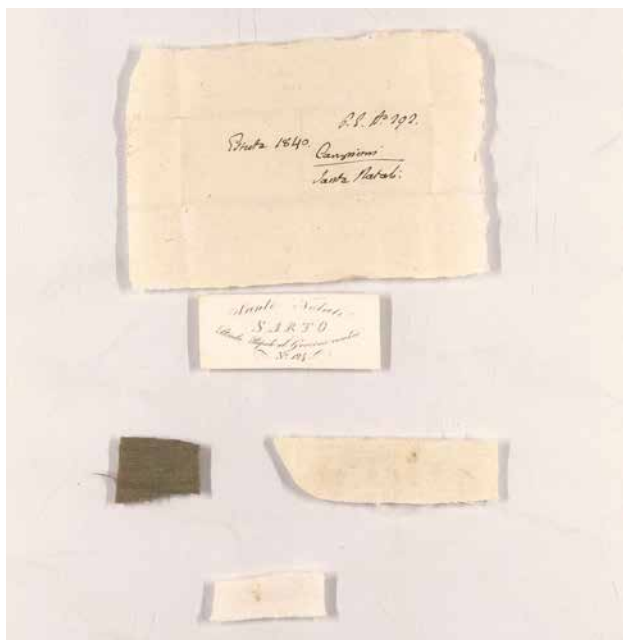



Figura 3. Campioni di stoffe del sarto Sante Natali per le divise dei custodi del Museo Capitolino. Archivio Storico Capitolino, Presidenze e Deputazioni, Presidenza del Museo Capitolino (1838-1856), b. 23, fasc. 2/16, *Vestiario impiegati* (1838-1856)

lesse rivedere il vestiario di tutti gli impiegati.[32] L'abito del Presidente da allora sarebbe stato «rosso con recamo in argento sul davanti, collo e risvolti alle maniche a foglia di olivo, con bottoniera d'oro, e fodera gialla per cosi richiamare i colori capitolini. Il Sott'abito potrà esser bianco o nero, lungo o corto secondo le circostanze». A questo abito il Presidente avrebbe abbinato un cappello con piccolo cappio d'argento e piuma bianca, insieme alla spada con la Lupa e i gemelli, insegne del museo. Il Direttore invece avrebbe indossato un abito della stessa forma ma «di color bleau, con colletto, risvolti e mostra alle tasche di color rosso, e bottoniera e fodera gialla». Il ricamo d'argento sarebbe stato solo sui risvolti rossi di collo, maniche e tasche. Il Custode, nel progetto di Melchiorri, avrebbe avuto diritto a cappello e spada, mentre avrebbe indossato un abito uguale per forma e colori a quello del direttore, ma con un ricamo più semplice. Gli Scopatori cui spettava il cappello, ma non la spada, avrebbero indossato un vestito senza ricami con pantaloni e soprabito, sempre con i colori capitolini «calze gialle, calzone rosso, corpetto giallo, livrea rossa con fodera gialla». Melchiorri introdusse anche alcune differenze tra l'abbigliamento di gala e quello estivo più corrente, per il quale prevedeva semplici pantaloni di tela russa e gilet di piquet bianco, di cui si conservano in archivio ancora i campioni di stoffa (fig. 3). In ogni caso il costo dell'uniforme, diversa tra estate e inverno, era a carico dell'istituzione e i funzionari con periodicità diversa avevano diritto al rinnovamento delle divise.[33] La questione dell'uniforme andava assumendo un'importanza crescente con la progressiva definizione delle mansioni: in archivio si conservano diverse raccomandazioni indirizzate dal Presidente al personale perché in occasione della visita di personaggi di rilievo indossassero l'abito appropriato.[34] Viceversa nel 1840 Agostino Tofanelli, allora direttore del museo, indirizzava al Presidente una lunga missiva per richiedere che alla sua uniforme venisse aggiunto un nuovo ricamo così che fosse contraddistinta in modo più evidente da quella del custode perché «anche a sentimento di altre persone, non si riconosce proporzionata al distintivo che dovrebbe competere al grado di Direttore». Essendo Tofanelli disposto a effet-

32 Tutta la documentazione relativa a queste vicende è tratta da *Vestiario impiegati* (1838-1856). Archivio Storico Capitolino, *Presidenze e Deputazioni*, *Presidenza del Museo Capitolino* (1838-1856), b. 23, fasc. 2, titolo VII. Roma: Archivio Storico Capitolino. Su Melchiorri cf. Mannoni 2016.

33 Le parti più deperibili delle divise, come camicie e calzini, venivano rinnovate ogni anno, mentre i funzionari avevano diritto al cambio del soprabito ogni tre anni. Nella documentazione di archivio si conserva memoria della fatica che il Presidente fece per reperire i fondi presso i Conservatori Municipali che detenevano il controllo amministrativo del museo.

34 *Visite al museo* (1838-1856). ASC, *Presidenze e Deputazioni*, *Presidenza del Museo Capitolino*, b. 23, fasc. 6.

tuare questa modifica a proprie spese, Melchiorri acconsentì ad ampliare il decoro già presente su collo e paramani anche lungo la bottoniera.[35]

A quest'epoca infatti il custode, pur subordinato al direttore, rappresentava ancora una figura intermedia: il custode del Capitolino, per esempio, era il pittore Giovanni Rust, già impiegato dai francesi come 'custode dei magazzini' di antichità; pur non avendo avuto grande fortuna come artista, Rust aveva ricevuto alcuni incarichi dal pontefice compreso quello di realizzare le miniature con le armi gentilizie nel *Libro d'oro* della nobiltà romana;[36] mentre gli scopatori erano stati selezionati tra lavoratori romani senza alcuna precedente professione, il custode rappresentava ancora una figura che poteva comunque accreditarsi per qualche competenza nel museo.[37]

Agli occhi degli osservatori stranieri comunque i custodi dei musei romani non erano un esempio di efficienza e dedizione al lavoro. Henry Digby Best, per esemipio, ricordava: «We had some difficulty in finding our way, for the *custodi*, unlike those of Florence, seem to be placed in the Roman museums only for the purpose of being impertinent» (Digby Best 1828, 340). Significativamente indicati con la parola italiana all'interno di testi scritti in inglese, quasi fossero una specialità locale, i custodi del Capitolino avevano attirato gli strali anche di Charles Mac Farlane, che ricordava il museo Capitolino come un luogo inaccessibile dove «the keepers, having seen none for a long time, expected no visitors, and because there was no regularity or control anywhere», mentre «the *custodi* came when they liked, and went away when they liked, and stayed away just as long as they liked» (Mac Farlane 1849, 4).

Era forse il retaggio di un ruolo che continuava ad avere margini di ambiguità sulle competenze e sulle mansioni la ragione di questi commenti; in ogni caso non c'è dubbio che ancora per buona parte dell'Ottocento la parola 'custode' nelle collezioni e nei musei italiani seguiti ad indicare una figura sfuggente: mentre nei regolamenti si tentava di delinearne il profilo di sottoposto al direttore, nella pratica di frequente con questa parola continuò ad indicarsi una figura intermedia tra la cura delle raccolte e la responsabilità dell'ordine e della pulizia.

Dal punto di vista della formalizzazione delle norme, il *Regolamento per la Pontificia Galleria de' Quadri al Campidoglio*[38] oppure quello del Museo Reale Borbonico del 1828 sono molto chiari e dedicano specifico spazio ai 'custodi', spesso suddivisi in sottocategorie (come «custodi ajutati» e «soprannumerari»): le loro mansioni erano «badare che non tocchino verun oggetto», gestire l'afflusso del pubblico, controllare che nessuno traesse copie dalle opere senza autorizzazione e «tener sempre spazzate le gallerie e i locali cui sono addetti».[39] A Napoli custodi e sottocustodi erano sottoposti alla supervisione del 'Controloro', responsabile della sicurezza delle opere e dell'annuale verifica degli inventari; la disciplina degli impiegati ritorna come un problema pressante, tanto che nel regolamento vengono specificate le modalità di controllo delle presenze tramite fogli firma e le sanzioni in caso di ingiustificata assenza dal posto di lavoro.[40]

Ma era forse l'indicazione, ricorrente nelle mansioni dei custodi, di «attendere alla buona conservazione e custodia degli oggetti» (art. 27) che lasciava ancora un margine di discrezionalità, concedendo di fatto ampio spazio sul fronte delle

35 Lettera di Tofanelli a Melchiorri dell'11 Giugno 1840 «La nuova uniforme che da me s'indossa, anche a sentimento di altre persone, non si riconosce proporzionata al distintivo che dovrebbe competere al grado di Direttore: ed una tale avvertenza è risultata dal confronto delle altre uniformi dei Custodi, i quali hanno aumentato di molto la ricamatura da quelle che indossavano per il passato. Perciò quante volte piacesse a V.E. sarei di parere aggiungere alla mia un picciol ricamo vicino alla bottoniera del petto, e così rimarrebbe bilanciata la proporzione. Trattasi di una tenue spesa, di cui neanche chiederei il rimborso, purché da V.E. me ne venga accordato il permesso». Melchiorri risponde il 29 giugno 1840; *Vestiario impiegati* (1838-1856). ASC, *Presidenze e Deputazioni*, *Presidenza del Museo Capitolino*, b. 23, fasc. 2, sottofasc. 17.

36 Cfr. Bonella; Pompeo; Venzo Herder 1999, 138 e nota 10; Debenedetti 2008, 3, 196 n. 5.

37 Si veda il *Ruolo degli impiegati al 1838*, in *Impiegati*, (1838). ASC, *Presidenze e Deputazioni*, *Presidenza del Museo Capitolino* (1838-1856), b. 22.

38 *Regolamento per la Pontificia Galleria de' Quadri al Campidoglio*, dato alle stampe dalla Stamperia della Reverenda Camera Apostolica nel 1840; cf. Guarino 1995.

39 *Regolamento pel Museo Reale Borbonico*, dato alle stampe dalla Stamperia Reale di Napoli nel 1828. Il capitolo III è interamente dedicato ai Custodi, ajutanti e soprannumerari. (artt. 27-30).

40 Nel regolamento si prevedeva che l'assenza per malattia dovesse essere giustificata «con fedi di medici», mente in caso di assenza ingiustificata, i dipendenti potessero vedere lo stipendio decuratato, fino alla destituzione dall'incarico (artt. 52-57).

attività di restauro, soprattutto dove mancasse uno specifico laboratorio con relativi addetti.

È così, per esempio, nei regolamenti ottocenteschi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia; nello statuto accademico del 1803 insieme ai professori era contemplato un economo-custode (art. VI), con ruolo di gestione, ben identificabile rispetto ai suoi sottoposti bidelli, sottobidelli e inservienti addetti alla pulizia dei locali e all'approvvigionamento della legna.[41] Nelle modifiche del 21 febbraio 1804 si specificava il ruolo del 'custode' incaricato dell'ispezione, della sorveglianza, del mantenimento del decoro e della conservazione in buono stato delle opere, che comprendeva uno stipendio di 500 fiorini (metà di quello del conservatore) e l'obbligo di «eseguire senza speciale compenso i restauri di minore entità e di riparare i guasti che avvengono» (Bassi 1941, 194).

La situazione restò sostanzialmente immutata nello statuto voluto dal governo austriaco nel 1842 dove continuavano a coesistere sia il conservatore che il custode preposti alle Gallerie dell'Accademia, addetti alla cura e conservazione della collezione, compreso il restauro delle opere, mentre bidelli e sottobidelli, incrementati nel numero, assolvevano alle mansioni di servizio (Bassi 1941, capo XV, 207). È così che un pittore come Alberto Andrea Tagliapietra durante la vita passò senza soluzione di continuità dalla carica di custode a quella di conservatore e infine 'ispettore' del museo, sovrapponendosi nelle mansioni del direttore nell'ordinamento della raccolta, partecipando a numerose commissioni cittadine e realizzando diversi restauri.[42]

Il custode d'altra parte durante l'Ottocento restava una figura ricorrente nelle raccolte d'arte dei collezionisti privati, come nel caso di Palazzo Manfrin, dove i visitatori negli orari di apertura per due giorni alla settimana venivano accolti e accompagnati dal custode (Borean 2012).

Sarà solo il faticoso processo legislativo messo in campo dai governi dopo l'Unità d'Italia per dotare lo Stato di una struttura centrale e organismi periferici preposti alla tutela, oltre che per predisporre una regolamentazione comune in materia di conservazione e restauro,[43] che sancirà anche la definizione precisa delle mansioni del custode nei musei statali. La distinzione del custode dal direttore e curatore della raccolta era ormai compiuta e venne registrata dalla normativa, mentre ancora qualche ambiguità restava sul fronte del restauro, almeno fino ai primi decenni del Novecento.

Sotto la Direzione centrale di Giuseppe Fiorelli vennero infatti emanati due decreti fondamentali per il ruolo unico del personale addetto agli scavi nel 1877 e l'anno successivo per il personale dei musei di antichità.[44] L'esigenza era quella di dare un profilo giuridico comune al personale tecnico, amministrativo e di custodia che, come si è visto, aveva avuto mansioni diverse nelle varie realtà geografiche. Con il *Regolamento pel Servizio dei Musei d'antichità dello Stato*[45] del 1878 veniva stabilita una gerarchia all'interno di tutti i musei statali: le funzioni venivano articolate tra il direttore e vicedirettore (responsabili della «superiore vigilanza del museo» e dell'incremento e amministrazione delle raccolte), l'ispettore («consegnatario responsabile di tutta la suppellettile del museo» compresa la gestione delle chiavi dell'edificio e degli armadi), gli auditori (con il compito di sostituire l'ispettore in caso di assenza). Un ruolo molto articolato era affidato in questa occasione ai conservatori, che rispondevano dell'integrità delle opere, ma anche della pulizia delle sale, che veniva effettuata dagli inservienti, dovendo però assumersi anche il compito di dare «ai visitatori le spiegazioni di cui fossero dimandati» (capo I, art. 8). Il posto di conservatore era, insieme a quelli di adiutore e vicesegretario, assegnato per concorso: per aspirarvi era necessario avere la licenza liceale e «sottoporsi ad un esame scritto e orale sopra una qualsiasi parte delle istituzioni antiquarie» (capo II, art. 17). Il segretario economo, coadiuvato da vicesegretari di cui uno addetto al protocollo, era responsabile dell'amministrazione del museo seguendo gli ordini del direttore; ad uscieri, portinai e inservienti era prescritto di obbedire agli ordini dei superiori, mentre i restauratori, nel caso non fossero occupati a lavorare sulle opere, avrebbero potuto sostituire

41 Gli statuti sono pubblicati in Bassi 1941, 146-266. Sui primi anni delle Gallerie dell'Accademia cf. Cecchini e Manieri Elia 2010.

42 Su Tagliapietra si veda l'elogio funebre pronunciato presso l'Accademia di Belle Arti e pubblicato negli *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia* 1872, 55-56; Per i restauri da lui eseguiti cf. Zanotto 1858-1860, n. 87 e n. 97.

43 Bencivenni, Dalla Negra e Grifoni 1992, 183-211.

44 L'importanza di questi decreti nella storia dei musei è sottolineata da Jalla 2003, 48-52.

45 Approvato con Regio Decreto nm. 4350 del 18 aprile 1878, pubblicato in Jalla 2003, 57-62.

gli uscieri (capo III, artt. 27-36).[46] Considerando la tradizionale presenza dei custodi all'interno dei musei, non credo si possa considerare un caso, ma piuttosto un fatto significativo, che in questa prima normativa unitaria non fosse contemplata la carica di custode, nel senso che non veniva utilizzato questo termine all'interno delle mansioni previste per la gestione di un museo, quasi a voler marcare una distanza rispetto alla situazione prima dell'Unità.

Con la trasformazione della 'Direzione centrale degli scavi e dei musei' in 'Direzione generale delle antichità e belle arti' nel 1881 e la costruzione di un'amministrazione unica per il patrimonio storico-artistico, anche la normativa sul personale dei musei venne rinnovata. Dopo l'approvazione dei ruoli organici nel Ministero della Pubblica Istruzione nel 1881 (con Decreto Regio nm. 97) e la definitiva divisione tra Accademie e musei per «separare dagli Istituti d'insegnamento quanto riflette la conservazione dei monumenti e delle opere d'arte» (Decreto Regio 678 del 1882), il Regio Decreto nm. 679 del 13 marzo 1882 stabiliva «il ruolo unico degli impiegati addetti ai musei, alle gallerie, agli scavi ed ai monumenti nazionali».

Abolendo i provvedimenti emanati in precedenza per singole realtà locali come Brera, Venezia, Firenze o Lucca, veniva sancita la suddivisione dei musei in tre classi, mentre per ciascuna di esse era stabilito un organigramma, cui corrispondeva un mansionario unico per tutto il territorio nazionale e stipendi uniformi.[47] I custodi tornavano ad essere contemplati all'interno di una struttura del personale molto più articolata che prevedeva in ogni museo direttore, vicedirettori, ispettori, adiutori, segretari economi, applicati, architetti, disegnatori, soprastanti, brigadieri, guardie, uscieri, bidelli, portinai e inservienti. Un custode poteva guadagnare tra 1400 e 1800 lire all'anno, ben più di guardie, uscieri e portinai, ma decisamente meno rispetto disegnatori o applicati.[48]

Nell'ambito delle molteplici iniziative che impegneranno i legislatori nei primi anni del Novecento per il riassetto complessivo del sistema di tutela e la definizione delle soprintendenze territoriali verrà definito pienamente anche il ruolo dei custodi.[49] Fu infatti il regolamento applicativo della prima legge di tutela del 1902, emanato con Decreto Regio nm. 431 del 17 luglio 1904 a normare definitivamente il loro lavoro all'interno delle attribuzioni del personale del Ministero (capo II, art.16).[50] Con il successivo decreto nm. 386 del 27 giugno 1907 le loro mansioni venivano specificate, stabilendo che: «vigilano all'integrità e polizia dei monumenti e degli scavi, e attendono all'integrità e pulizia dei musei archeologici, delle gallerie, dei musei medievali e moderni e degli oggetti d'arte. Sorvegliano gli operai che eseguiscono i lavori. Attendono alla vendita degli biglietti di entrata. Possono essere adibiti anche a opere di servizio di pulizia agli uffici, e fanno per turno la guardia di notte». Il loro ruolo veniva inoltre equiparato agli agenti di pubblica sicurezza (artt. 24-25).

La definizione di una professione storica, che aveva visto variare il proprio profilo per almeno trecento anni, sembrava ormai completata, escludendo i custodi dal lavoro intellettuale di curatela e circoscrivendone i compiti ad incarichi di guardianìa; un dettaglio dell'articolo dedicato ai restauratori, però, recuperava ancora le più antiche e tradizionali mansioni, specificando che: «ai lavori manuali di restauro nei musei […] possono essere adibiti […] anche i custodi, qualora ne abbiano speciali attitudini a giudizio del direttore» (art. 23).[51]

Nelle ricerche sulla protezione del patrimo-

46 Le numerose norme sulla disciplina degli impiegati sembrano ricalcare da vicino quelle già previste nei regolamenti dei musei di primo Ottocento

47 Il Decreto su pubblicato sulla *Gazzetta ufficiale*, 7 aprile 1882, nm. 8; cf. Jalla 2003, 60-61, 79-81.

48 Alcune specifiche soprattutto in merito ai compensi furono introdotte inoltre con il Regio Decreto nm. 549 del 19 agosto 1891, con il Regio Decreto nm. 604 del 15 settembre 1895 e con il Regio Decreto nm. 96 del 11 marzo 1897. I custodi restano sempre parte dell'organico con stipendio tra 800 e 1400 lire annuali.

49 Su questo periodo e sul relativo dibattito legislativo cf. Bencivenni, Dalla Negra e Grifoni 1992, 183-211; Jalla 2003, 63-71.

50 I personale prevedeva i ruoli di: Sovrintendenti sugli scavi, sui musei e sugli oggetti di antichità e Sovrintendenti sulle gallerie e sugli oggetti d'arte; Sovrintendenti sui monumenti; Ispettori; Architetti; Disegnatori; Segretari e vice segretari; Soprastanti; Custodi.

51 Nel 1911 per garantire maggiore vigilanza fu inoltre concessa ai soprintendenti e direttori la possibilità di chiamare in servizio provvisorio sotto la loro personale responsabilità, addetti ai corpi armati municipali o pensionati dell'amministrazione pubblica riconosciuti come particolarmente idonei. Veniva stabilito il compenso massimo per questo servizio di una lira e mezzo al giorno, senza alcun diritto né indennità di sorta; la spesa gravava sui fondi del museo se la scelta del personale era a discrezione del direttore era comunque richiesto un certificato penale e uno di buona condotta morale (D.R.

Figura 4. Davide Pizzigoni, *Guardiani.* Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 25 novembre 2011-5 febbraio 2012

nio durante i due conflitti mondiali si rintraccia la testimonianza del ruolo fondamentale assunto dei custodi in quei frangenti, quando furono messi in campo massicci trasferimenti delle opere dei musei lungo il territorio nazionale per salvaguardarle dai bombardamenti (Spiazzi, Rigoni e Pregnolato 2008; Ghibaudi e Bandera 2009; Franchi 2010). I custodi delle Gallerie dell'Accademia, per esempio, come Angelo Pagan, durante la Prima Guerra mondiale accompagnarono le opere lungo il percorso verso Firenze, Roma e Pisa, restando a controllarne la sicurezza fino alla fine del conflitto (Piva 2015).

Sarà invece solo la legislazione del secondo dopoguerra, soprattutto a seguito della fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro e della riflessione teorica a questo connessa, a separare con maggiore chiarezza le competenze dei restauratori da quelle dei custodi, distinguendo così definitivamente le due professioni, sia nei requisiti di accesso che nelle mansioni previste all'interno dei museo statali. In particolare la legge nm. 1264 del 7 dicembre 1961 per il «Riordinamento dell'Amministrazione centrale e di uffici dipendenti dal Ministero della pubblica istruzione» stabiliva che per la nomina di custode servisse la licenza elementare e un concorso pubblico per titoli, integrato da una prova pratica di scrittura sotto dettato, mentre per essere assunti come restauratori fosse necessario «diploma di maturità artistica o licenza di istituto d'arte o diploma di restauratore rilasciato dall'Istituto centrale del restauro».[52]

Da ultimo la legge nm. 4 del 14 gennaio 1993, cosiddetta legge Ronchey, ha consentito ai musei «per assicurare una più intensa sorveglianza e favorire il regolare funzionamento […] nonché per garantire il prolungamento degli orari di apertura», non solo di utilizzare dipendenti di altre amministrazioni, ma anche di stipulare convenzioni con «organizzazioni di volontariato aventi finalità culturali» e «costituire rapporti di lavoro a tempo determinato […] con il personale che ha già prestato servizio a tempo determinato nell'ambito dell'amministrazione dei beni culturali e ambientali» (artt. 2-3).

nm. 1317 del 26 novembre 1911 e circolare ministeriale nm. 3 del 19 dicembre 1911).

52 Si vedano in particolare gli artt. 18 e 21. Con la legge n. 175 del 20 maggio 1975, dedicata a «Adeguamento dell'organico dei custodi e guardie notturne dei musei e scavi di antichità dello Stato», la prova di concorso veniva modificata in un colloquio su argomenti di carattere generale e su «argomenti relativi al servizio d'istituto».

Resta forse da chiedersi se nel mondo precario di oggi, dove nei mestieri dei Beni Culturali si vedono spesso impiegati in mansioni sottodimensionate persone iperqualificate,[53] esista ancora un'identità professionale per i custodi, tra gli interpreti senza dubbio più longevi della storia dei musei nel nostro paese.

Bibliografia

Arata, Francesco Paolo (1998). «Carlo Antonio Napolioni (1675-1742) «celebre restauratore delle cose antiche». Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino». *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XCIX, 153-232.

Arconti, Antonia (2006). «Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento: i Musei Capitolini (1734 – 1870)». *Roma moderna e contemporanea*, 13 (2/3), 381-400.

Atti della Reale Accademia (1872). *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*. Venezia: Tipografia del commercio di Marco Visentini, 55-56.

Barocchi, Paola (1981). «Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario». In: *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento = Atti del convegno* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980). Firenze: Eliografica 1981, 1, 1-37.

Barocchi, Paola; Gaeta Bertelà (1990). «Danni e furti di Giuseppe Bianchi in Galleria». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, 20 (2/3), 553-568.

Barocchi Paola; Gaeta Bertelà Giovanna (1991). «Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778-1797)». *Prospettiva* (62), 29-53.

Barocchi Paola; Ragionieri Giovanna (a cura di) (1983). *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria = Atti del convegno internazionale di studi* (20-24 settembre 1982). Firenze: Olschki.

Bassi, Elena (1941). *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*. Firenze: Le Monnier.

Bellori, Giovanni Pietro [1672] (1976). *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Borea, Evelina (a cura di). Torino: Einaudi. Or. ed. Roma: Mascardi.

Bellori, Giovanni Pietro (1695). *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del palazzo Apostolico Vaticano*. Roma: Giovanni-Giacomo Komarek.

Bellori, Giovanni Pietro (1732). *Vita di Carlo Maratti, pittore, scritta da Gian Pietro Bellori fin all'anno 1689, continuata e terminata da altri ora pubblicata*. Roma: Antonio De' Rossi.

Bencivenni, Mario; Dalla Negra, Riccardo; Grifoni, Paola (1992). *Monumenti e istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia. 1880-1915.* Firenze: Ministero per i Beni Culturali.

Bianchi, Giuseppe (1759). *Ragguaglio Delle Antichità E Rarità Che Si Conservano Nella Galleria Mediceo-Imperiale Di Firenze*. Firenze: Stamperia Imperiale.

Bjuström, Per (1995). «Les premiers musées d'art en Europe et leur public». *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre = Actes des colloques du Louvre* (Paris, Musée du Louvre 3-5 juin 1993). Paris: Musée du Louvre, 551-563.

Bocci Pacini, Piera; Petrone Francesco (1994). «Per una storia visiva della Galleria fiorentina. Il catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, 24 (1), 397-437.

Bonella, Anna Lia; Pompeo, Augusto; Venzo Herder, Manola Ida (1999). *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società e cultura*. Roma: Herder .

Borean, Linda (2012). «Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin. il ruolo di Pietro Selvatico». Cioffi, Rosanna; Scognamiglio, Ornella (a cura di), *Mosaico. Temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*. Napoli: Luciano Editore, 2, 307-406.

Bottari, Giovanni Gaetano (1768). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura.* Roma: Stamperia di Pallade.

Cabasino, Emilio (2005). *I mestieri del patrimonio. Professioni e mercato del lavoro nei beni culturali in Italia.* Milano: Franco Angeli.

Caianiello, Tiziana (1998). «Restauratori di sculture antiche a Portici. Dai "primi errori sì decantati da più gente" all'acquisizione di un metodo di intervento». *Dialoghi di storia dell'arte* (6), 54-69.

53 Cf. Cabasino 2005 e i recenti convegni promossi dall'associazione Bianchi Bandinelli come «L'Italia dei Beni Culturali: formazione senza lavoro e lavoro senza formazione» (27-09-2012).

Cantilena, Renata; Porzio, Annalisa (a cura di) (2008). *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Napoli: Electa.
Cavani, Pier Luigi (1999). «Pietro e Antonio Zerbini, "custodi" della Galleria delle Medaglie nella seconda metà del Settecento. Note biografiche». *Atti e Memorie Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi.* s. XI, 21, 391-411.
Cecchini, Isabella; Manieri Elia, Giulio (2010). «Le collezioni accademiche durante il Regno Italico nei documenti d'Archivio dell'istituto veneziano». Sicoli, Sandra (a cura di), *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età Napoleonica = Atti del convegno* (Milano, Pinacoteca di Brera 2-3 dicembre 2009). Milano: Electa, 214-220.
Ceresa, Massimo (1993). «Fabretti Raffaele». In: *Dizionario Biografico degli Italiani.* Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XLIII, ad vocem.
Consoli, Gian Paolo (1996). *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano.* Modena; Franco Cosimo Panini.
Conti, Alessandro (2002). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte.* 2a ed. Milano: Electa.
Curzi, Valter (2004). *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva Edizioni.
D'Alconzo, Paola (2002). *Picturæ excisæ. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII e il XIX secolo.* Roma: L'Erma di Bretschneider.
De Angelis, Maria Antonietta (1993). «Il Museo Chiaramonti in un manoscritto del 1808». *Bollettino Monumenti e Musei Gallerie Pontificie*, 13, 81-126.
Debenedetti Elisa (a cura di) (2008). *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII.* 3 voll. Roma: Bonsignori.
Di Macco, Michela (2002). «"Critica occhiuta": la cultura figurativa (1630-1678)». Ricuperati, Giovanni (a cura di), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa (1630-1730).* Torino: Einuadi, 4, 337-430.
Di Macco, Michela (2003). «Il "Museo Accademico" delle Scienze nel Palazzo dell'Università di Torino. Progetti e istituzioni nell'Età dei Lumi». Giacobini, Giacomo (a cura di), *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino.* Torino: Fondazione CRT, 29-52.
Digby Best, Henry (1828). *Italy as it is, or Narrative of an English Family's Residence for three years in that country.* London: Colburn.
Failla, Maria Beatrice (in corso di stampa). *Restauri in Piemonte. Il Seicento.* .
Fileti Mazza, Miriam; Tomasello, Bruna (1996). *Antonio Cocchi primo antiquario della Galleria Fiorentina 1738-1758.* Modena: Panini.
Fileti Mazza, Miriam; Tomasello, Bruna (1999). *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi.* Firenze: Odena.
Floridia, Anna (2007). *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785.* Firenze: Centro Di.
Fontanelli, Elisa (2013). «Un'indagine sul pubblico del museo nel Settecento: l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale». *Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, 80, 271-288.
Forcellino, Maria (1999). *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia.* Roma: Artemide Edizioni.
Franceschini, Michele (1987). «La Presidenza del Museo Capitolino (1733-1869) e il suo archivio». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, n.s., (1), 63-72.
Franceschini, Michele; Vernesi, Valerio (2005). *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746).* Città di Castello: Edimond.
Franchi, Elena (2010). *I viaggi dell'Assunta: la protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali.* Pisa: Ed. PLUS.
Gallo, Daniela (1991). «Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura tra Settecento e Ottocento». *Thorvaldsen. L'ambiente l'influsso il mito, Analecta Romana Istituti Danici*, supplementum 18, 101-122.
Ghibaudi, Cecilia; Bandera, Sandrina (a cura di) (2009). *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale = Catalogo della mostra* (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010). Milano: Electa.
Giacomini, Federica (2007). *"Per reale vantaggio delle arti e della storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento.* Roma: Edizioni Quasar.
Gli Uffizi (1992). *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Documenti e fonti,* Firenze: Centro 2P.
Goethe Johann Wolfgang (1816-1829). *Italienische Reise.* Trad. It.: *Viaggio in Italia 1786-1788*. Firenze: Sansoni, 1980.

Gregori, Mina (1983). «Luigi Lanzi e l’ordinamento della Galleria». Barocchi Paola; Ragionieri Giovanna (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria = Atti del convegno internazionale di studi* (20-24 settembre 1982). Firenze: Olschki, vol. 1, 367-393.

Guarino, Sergio (1995). «Il “regolamento” del 1840 della Pinacoteca Capitolina». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, n.s., 9, 117-121.

Guasco, Francesco Eugenio (1775-1778). *Musei Capitolini antiquae inscriptiones a Francisco Eugenio Guasco eiusdem musei curatore P. nunc primum conjunctim editae notisque illustrate.* Roma: Johannes Generosus Salomonius.

Holert, Tom (1995) *«La fantasie des custodes». De la préhistoire de la profession de conservateur an France et en Allemagne au XVIIIe siècle = Actes des colloques du Louvre* (Paris, Musée du Louvre 3-5 juin 1993). Paris: Musée du Louvre, 527-547.

Incerpi, Gabriella (1982). «La conservazione e il restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese». In: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Documenti e fonti*, Firenze: Centro 2P, 313-357.

Jalla, Daniele (2003). *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano.* Torino: UTET.

Lanzi, Luigi (1782). «Descrizione della Real Galleria di Firenze, accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l’Arciduca Graduca di Toscana». *Giornale de’ Letterati* (47), 3-212.

Leone, Francesco (2004). «Lapiccola Nicola». *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 63, ad vocem.

Lunadoro, Girolamo (1689). *Relatione della corte di Roma.* Venezia: Tivanni.

Mac Farlane Charles (1849). *A Glace at Revolutionised Italy: a visit to Messina, and a tour through the Kingdom of Naples, the Abruzzi, the Marches of Ancona, Rome, the States of the Church, Tuscany, Genoa, Piemont, ecc… in the Summer of 1848.* London: Clowes and Sons.

Mannoni, Chiara (2016). «Giuseppe Melchiorri Presidente Antiquario nel 1838». *Ricerche di Storia dell’Arte* (118), 95-102.

Massi, Pasquale (1792). *Indicazione antiquaria del pontificio museo Pio-Clementino stesa da Pasquale Massi cesenate custode del museo stesso.* Roma: Lazzarini.

Massi, Tommaso; Massi, Pietro Maria (1830). *Indicazione Antiquaria delle Sale Borgia, ora miscellanee, Corridore Lapidario, Nuovo Braccio, Museo Chiaramonti, Egizio, Attico e Pio Clementino, Gallerie di Quadri, Carte Geografiche ed Arazzi, Camere e Logge di Raffaello.* Roma: Salviucci.

Massi, Tommaso; Massi, Pietro Maria (1847). *Indicazione antiquaria delle pitture e sculture antiche del Museo Vaticano, Museo Chiaramonti.* Roma: Cannetti.

Massi, Tommaso; Massi, Pietro Maria (1850). *Indicazione del Nuovo Braccio del Museo Vaticano*, Roma: Cannetti.

McClellan, Andrew (1994). *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press..

Moroni, Gaetano (1840-1861). *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni.* 103 voll. Venezia: Dalla Tipografia Emiliana.

Paderni, Camillo (2000). *Monumenti antichi rinvenuti ne’ Real Scavi di Ercolano e Pompej delineati e spiegati.* Trascrizione e note di U. Pannuti, Napoli: Arte tipografica.

Parise, Nicola (1969). «Boldetti Marcantonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 11, ad vocem.

Pastore Stocchi, Manlio (a cura di), *Canova direttore di musei = Atti della I Settimana di Studi Canoviani* (Bassano del Grappa, 12-15 ottobre 1999). Bassano del Grappa: Istituto di Studi Canoviani.

Pellegrini, Licia (1982). «Strutture e regolamenti nel periodo di Pietro Leopoldo». In: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Documenti e fonti*. Firenze: Centro, 267-311.

Pelli Bencivenni, Giuseppe (1779). *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze.* 2 voll. Firenze: Cambiagi.

Pietrangeli, Carlo (1963). «I Presidenti del Museo Capitolino». *Capitolium*, 38 (12), 606-609.

Pietrangeli, Carlo (1981). «Il primo Regolamento dei Musei Vaticani. Come funzionava un museo nell’Ottocento». *Strenna dei Romanisti* (42), 362-373.

Piva, Chiara (2007). *Restituire l’antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino.* Roma: Edizioni Quasar.

Piva Chiara (2015). «“Nella dannata ipotesi di occupazione nemica”. Il trasferimento del patrimonio artistico veneziano a Pisa durante la Prima guerra mondiale». Gioli, Antonella (a cura di), *La Certosa di Calci nella Grande*

Guerra. Riuso e tutela tra Pisa e l'Italia. Firenze: Edifir, 181-206.

Piva Chiara (2016). «Pubblico». Cecchini Silvia; Meyer Susanne; Piva Chiara; Rolfi Serenella (a cura di), *Il Settecento e le arti. A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*. Roma: Campisano, 257-263.

Pizzigoni, Davide (2011). *Guardiani.* Torino: Allemandi.

Pommier Edouard (a cura di) (1995), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre = Actes du colloque* (Musée du Louvre, 3-5 juin 1993). Paris: Klincksieck.

Rosenberg Pierre (a cura di) (1999). *Dominique-Vivant Denon l'œil de Napoléon = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000). Paris: Éditions des Musée Nationaux.

Rossi, Pinelli Orietta (2004). «Per una "storia dell'arte parlante": dal museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-1791) e alcune mutazioni nella storiografia artistica». *Ricerche di storia dell'arte* (84), 5-23.

Sassòli, Filippo (2010). «I primi quattro custodi della Biblioteca Vaticana. Galleria di ritratti». Manfredi, Antonio (a cura di), *Le origini della Biblioteca Vaticana tra Umanesimo e Rinascimento (1447 – 1534)*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 497-502.

Scatozza Horicht, Lucia Amalia (1982). «Restauri alle collezioni del Museo Ercolanese di Portici alla luce dei documenti inediti». *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n.s., (31), 495-540.

Sgarbozza, Ilaria (2010). «Artisti, studiosi, principi e viaggiatori. Il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento». Brook, Caterina; Curzi, Valter (a cura di), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento = Catalogo della mostra* (Roma, Fondazione Museo di Roma, 30 novembre 2010-6 marzo 2011). Milano: Skirà, 127-132.

Sgarbozza, Ilaria (2013). *Le spalle al Settecento. Forma, modelli e organizzazione dei musei nella Roma napoleonica (1809 – 1814).* Città del Vaticano: Ed. Musei Vaticani.

Sgarbozza, Ilaria (2014). «Riflessioni sui regolamenti dei Musei Pontifici in età di restaurazione». *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* (32), 201-225.

Spalletti, Ettore (2010). *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni.* Firenze: Centro Di.

Spiazzi, Anna Maria; Rigoni, Chiara; Pregnolato Monica (a cura di) (2008). *La memoria della prima guerra mondiale. il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione.* Vicenza: Terra Ferma.

Strazzullo, Franco (1976-1977). *Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta.* Napoli: Liguori.

Varoli Piazza, Rosalia (2005) «Raffaello nella Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina. Il restauro di un dipinto murale come momento di studio ed approfondimento interdisciplinare». *Atti e studi. Accademia Raffaello*, n.s., (1), 7-36.

Visconti, Giambattista; Visconti Ennio Quirino (1782-1807). *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Viscoti*. Roma: Ludovico Mirri.

Zampa, Giorgio (1961). *J.J. Winckelmann. Lettere italiane.* Milano: Feltrinelli.

Zanardi, Bruno (2007). «Bellori, Maratti, Bottari e Crespi. Intorno al restauro: modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina». *Atti della Accademia nazionale dei Lincei Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti*, s. IX, 18, 208-285.

Zanotto, Francesco (1858-1860). *Pinacoteca Veneta, ossia raccolta dei migliori dipinti nelle chiese di Venezia.* Venezia: Grimaldo.

Zorzi Marino (a cura di) (1988). *Biblioteca Marciana Venezia.* Firenze: Nardini.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

«Stupido Guardi!»
Soglie del falso nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi

Federica Veratelli
(Università degli Studi di Parma, Italia)

Giulio Zavatta
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper aims at discussing the role played by the art historian Antonio Morassi (Gorizia, 1893-Milan, 1976) in the *Guardi forgers* affair, an intriguing saga which was of interest to merchants, collectors, and *connoisseurs* of the Twentieth century art market. The main character is performed by Francesco Guardi (1712-1793), one of the most important Venetian painter of *vedute*, cherished by forgers since the first half of the 19th century. Thanks to a long process of identification, *connoisseurs* as Fiocco, Goering and Byam Shaw, and Morassi itself, tried to identify some of these forgers and imitators. The paper tries to investigate the multiples roles of Morassi and his idea of threshold between true and fake, through his expertises, letters, notebooks, auctions catalogues and photos (richly annotated with vivid comments in their back), still preserved in his private Photo Archive, now property of the Department of Philosophy and Cultural Heritage (Ca' Foscari University of Venice).

Keywords Guardi. Forgers. Antonio Morassi. Art market. Venetian Veduta.

1 Antonio Morassi, i falsari di Guardi e la soglia della 'mala fede'

«Ritengo che convenga chiudere questo capitoletto [sui falsari di Francesco Guardi], in verità non molto edificante, lasciando nell'ombra l'attività dei pittori-restauratori tuttora viventi e gaiamente 'attivi'» (Morassi 1984, 1, 296).[1] Con queste parole Antonio Morassi (Gorizia 1893-Milano 1976), nella sua monografia su Guardi, concludeva il paragrafo «seguaci, imitatori e falsari» (Morassi 1984, 293-296) dopo aver passato in rassegna, con laconiche notizie, questi ultimi. Lo studioso, sulla scia di Fiocco – con il quale ebbe tuttavia un rapporto controverso – distingueva infatti tre categorie. La prima era quella dell'«esiguo numero di seguaci» (Morassi 1984, 293) afferenti alla scuola o alla bottega, tra i quali spiccava la figura del figlio Giacomo. Questi, nei volumi di Morassi, fu destinatario di poche pagine (1984, 286-292), alle quali fa da contraltare un'unità del suo archivio sorprendentemente cospicua.[2] Giacomo viene considerato, con un'accentuata enfasi critica, un «vedutista ritardatario, che ripete il repertorio paterno sino alla noia», ma anche «figlio degenere» e «bottegaio» autore di «*souvenirs* ben pietosi» (286). In precedenza – e significativamente – Fiocco lo aveva menzionato nel capitolo dei «falsificatori», definendolo «plagiari[o]» al pari di Migliara, Grubacs e Bison, che però non difettavano, secondo lo studioso, «né di fantasia, né di merito» (Fiocco 1923, 53). Gli stessi nomi, ai quali si aggiunge Ippolito Caffi, ricorrono anche nel novero

1 Questo articolo nasce da una ricerca svolta nell'Archivio e Fototeca «Antonio Morassi» di proprietà del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (Università Ca' Foscari di Venezia) nell'ambito del progetto di ateneo *Visual narrative of Venice through the centuries*, diretto dal prof. Andrea Albarelli e coordinato per gli aspetti storico artistici dal prof. Giuseppe Barbieri. Giulio Zavatta è autore dei paragrafi 1, 2, 3, mentre Federica Veratelli è autrice dei paragrafi 4, 5, 6. Siamo particolarmente riconoscenti a Michela Agazzi e Barbara Lunazzi per aver agevolato le attività di ricerca e per i preziosi consigli, e a Ilaria Andreoli per il supporto bibliografico.

2 Archivio e Fototeca Antonio Morassi (d'ora in poi AFAM), unità 116.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-10
Submission 2016-07-11 | Acceptance 2016-08-19 | © 2016

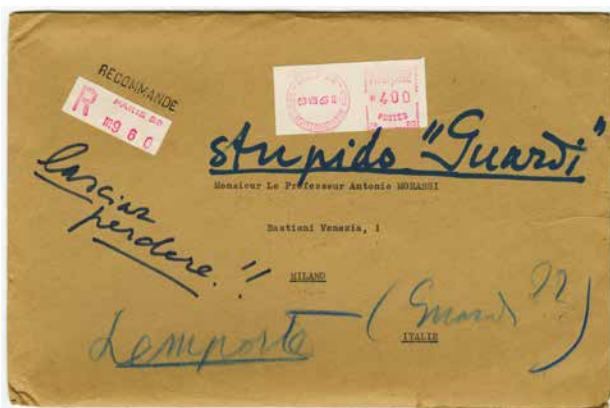



Figura 1. Busta con commenti contenente immagini fotografiche da sottoporre all'expertise di Morassi. Venezia, AFAM, unità 114

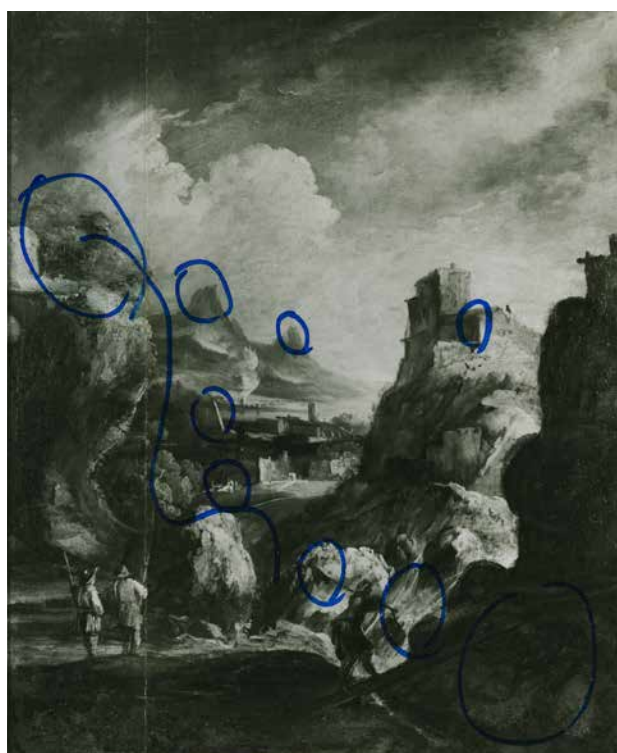



Figura 2. 'Capriccio' guardesco con indicazioni delle parti che ne denunciano la non autenticità. Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15575f

degli «imitatori […] nella sfera sia pur ritardata dell'influsso di Francesco Guardi» individuato da Morassi (1984, 293).[3] A Byam Shaw, e ai suoi studi su Guardi disegnatore, si deve inoltre la segnalazione di «imitatori inglesi» (Byam Shaw 1951, n. 80)[4] come Ingram, Prout e Hunt. Fino a questo punto, Fiocco e Morassi concordano, ci si trova al di qua della soglia del falso, trattandosi di «imitatori discernibili e onesti» (Fiocco 1923, 53) che avevano attinto al repertorio di Francesco Guardi interpretandolo tardivamente, ognuno secondo le proprie capacità (sulle quali, specie nel caso di Giacomo, i due studiosi non fecero sconti, come visto).

Avverte Fiocco, tuttavia, che «dopo il plagio si ebbe […] la falsificazione» (1923, 54). Questa pratica fu attuata da «innumerevoli» artisti, ovvero secondo Morassi da «uno stuolo abbondantissimo di falsari» al di là della soglia dell'onestà, ovvero «imitatori in mala fede» (1984, 293).[5] Ciò avvenne, in particolare, a partire dai primi anni del Novecento quando, come ricorda Michelangelo Muraro, la riscoperta del vedutismo portò a una sorta di «pan-guardismo» e «le pitture di Francesco Guardi furono sempre più ammirate» (Muraro 1974, 1) e – aggiungiamo – crebbe notevolmente il loro valore economico. Non è possibile, in questa sede, richiamare il dibattito critico sulla falsificazione in arte, sul quale si è addensata, a partire dalla seconda metà del secolo appena passato, una bibliografia quasi fluviale, che ebbe particolare risalto proprio negli anni dell'attività di Morassi.[6] Paolucci, riprendendo alcune intuizioni di Brandi e Kurz, ha notato che il falso è «un fatto culturale, in quanto nasce sempre da un preciso contesto culturale» (Paolucci 1971, 171) (nel caso di Guardi fu proprio la riscoperta novecentesca), rimarcando la difficoltà di distinguere tra replica, copia e, appunto, falsificazione. Nel caso di Francesco Guardi, Fiocco e Morassi sembrano così rispondere alla cruciale domanda di Arnau

3 Anche Goering (1944), citò Bison e Grubacs tra i seguaci/imitatori, 68-69.

4 Il disegno considerato un «falso moderno» trova l'assenso di Morassi, che propone il nome di Ponga (1984, 296, n. 3); sui dipinti di Ingram e di sua figlia copiati da Guardi che circolavano come originali del maestro Constable (1956, 97); Morassi (1984, 293-294); il passo di Constable relativo a Ingram si trova, trascritto per mano di una collaboratrice di Antonio Morassi, nel fascicolo con appunti sugli imitatori di Guardi contenuto in AFAM, unità 227.

5 Anche Federico Zeri notava che le falsificazioni settecentesche erano per lo più «imitazioni di pittori veneziani. Francesco Guardi è stato falsificato in una miriade di esemplari: piccole vedute di Venezia che tecnicamente non reggono alla perfezione, all'abilita somma degli autografi», in Zeri 1999, 158. Recentemente De Marchi (2001, 15 n. 6), ha peraltro notato che «la sorprendente quantità di falsi Magnasco e Guardi va stretta ai pochi nomi di contraffattori venuti alla luce».

6 Arnau 1960 [riedito nel 2015 da Ghibli (Milano)]; Kurz 1961; Brandi 1958; Paolucci 1971; Ferretti 1981; Jones e Spagnol 1993; per sintesi: Pepe 1995; Preto 2008, in particolare p. 21. Sul complesso rapporto tra restauro e falsificazione, a sintesi di una ampia bibliografia dello stesso autore, si veda da ultimo: Marinelli 2014.

«dove finisce il lavoro del copista e dove comincia quello del falsario?» (1960, 12) tramite la distinzione tra lecita e dichiarata imitazione «del vero e quasi introvabile Guardi» e «mala fede». Lo stesso Kurz intitolò del resto un paragrafo del suo libro sui falsi «copie fraudolente» (1961, 33-36) individuando in alcuni frangenti la volontà di inganno.[7] Casi eclatanti come quelli del pittore olandese Han van Meegeren (1889-1947), capace di falsificare un Vermeer acquistato dal museo Boymans di Rotterdam, o di Eric Hebborn (1934-1996), di Joseph Van der Veken (1872-1964), eccellente falsario di primitivi fiamminghi, o ancora delle false teste di Modigliani hanno del resto frequentemente messo l'accento sulla questione, con non pochi imbarazzi di studiosi e istituzioni museali (Hebborn 1994; Verougstraete, Van Schoute e Bruyns 2004; Morandi 2004; Lammertse 2011).

Negli stessi anni, in occasione della mostra di palazzo Grassi del 1965, un caso forse meno famoso ma assai significativo ai fini del nostro discorso riguardò anche Francesco Guardi. Bassi-Rathgeb ricorda infatti che un «dipinto dato a Francesco Guardi del museo di Praga (n. 111 del catalogo) [fu] ritirato dalla recente mostra a Palazzo Grassi perché eseguito invece dallo Zattarin» (1964, 81). Dell'evento diede notizia anche Morassi, il quale ricordò che «quando si esaminò più davvicino il "grande capriccio" del Museo di Praga» lo si riconobbe come opera di Zatterin, la cui firma era stata «mascherata con pennellate sovrapposte» (1984, 295).

Il tutto avvenne «con non lieve sorpresa del Museo proprietario» e il quadro fu «ovviamente ritirato dalla mostra» (295).[8] Nella contingenza Morassi tenne a precisare tuttavia la posizione dell'artista, inconsapevole protagonista dello scandalo, qualificandolo come «buon imitatore, ma occasionale» e ricordando che «il quadro peraltro era onestamente firmato col nome dell'autore» (295), il che poneva il pittore al di fuori della soglia della 'mala fede'.

Tra i libri appartenuti ad Antonio Morassi, conservati presso la Biblioteca d'area umanistica di Ca' Foscari (BAUM),[9] si trova anche un catalogo di questa mostra nella sua seconda edizione 'aggiornata',[10] naturalmente priva del quadro incriminato. I libri di Morassi, ricchi di annotazioni, si rivelano particolarmente importanti per la comprensione del suo metodo, e contengono non poche indicazioni sui falsi Guardi.[11] Nella «Premessa alla II edizione» (Fiocco 1923),[12] con malcelato imbarazzo, il curatore della mostra del 1965 ricordava che «è stato tolto, per ragioni tecniche [*sic*], il n. 111, proveniente dal Museo Nazionale di Praga», ma Morassi nella sua copia annotò prontamente «Zattarin / falso Guardi», e rincarò la dose indicando come «imitazione» anche il nm. 80, *Canal Grande a Ca' Pesaro*.[13]

Probabilmente, anche al fine di evitare simili spiacevoli inconvenienti, nel suo capitolo su «se-

7 Lo stesso Kurz, più oltre, precisava: «Dal punto di vista morale e legale le falsificazioni formano una categoria a parte, ma per il resto hanno molto in comune con le riproduzioni e con le copie, in quanto si avvicinano agli originali, senza mai arrivare a essi» (1961, 351), citato con evidenza in Pepe 1995, 265.

8 Nella prima edizione del catalogo della mostra del 1965, il *Capriccio con arco, casa, figure e marina,* viene definito come proveniente «(forse) da racc. inglese». In precedenza era stato pubblicato come originale da Safarik 1964, 19-20.

9 I volumi appartenuti ad Antonio Morassi furono affidati alla biblioteca, ma purtroppo non fu creato un apposito fondo. Attualmente è in corso un lavoro di ricomposizione della biblioteca di Antonio Morassi con specifica segnatura.

10 In BAUM l'attuale segnatura, in attesa di ricollocazione, è 759.5 GUARD ZAM; Zampetti (1965).

11 BAUM 759.5 GUARF 1712: catalogo appartenuto ad Antonio Morassi, Clarke (1937). Morassi annotò «c'è» per i dipinti considerati originali, appose quindi numerosi punti interrogativi, e in alcuni casi individuò come superata la soglia della contraffazione: il nm. 43 *Study of ships* allora di John Nicholas Brown, è segnato come «falso?»; il nm. 47 *Harbour* del Detroit Institute of Arts è segnato anch'esso come «falso? / cfr quadro Cini»; analogamente ricco di annotazioni è il volume BAUM 759.5 GUARF GOEM, Goering (1944): il catalogo, secondo Morassi, si apre con la prima tavola a colori (*Capriccio* del Kunsthaus Malmedé di Colonia) che rappresenta un «falso!!», il cat. 64 (illustrazione) è segnato come «falso moderno», anche in questo caso il volume è segnato con numerosi «sì», «no» e «?». Presso la BAUM si trova anche la copia della monografia su Guardi di Fiocco del 1923 appartenuta ad Antonio Morassi, già denotata dalla nuova collocazione MORASSI MOR 1161. Nonostante la documentazione dell'Archivio e Fototeca Antonio Morassi evidenzi numerosi dispareri e contestazioni espresse da Morassi specie sulle expertises del più anziano collega, il volume è trattato con riverenza. Talvolta viene apposto qualche punto interrogativo sulle attribuzioni o su talune affermazioni, ma le annotazioni riguardano per lo più l'aggiornamento sui proprietari delle opere, eventuali passaggi in asta o presenze delle stesse nelle mostre. Nella sua premessa, tuttavia, Fiocco criticò duramente il volume di Simonson 1904, scrivendo «non c'è cosa che vi si regga bene in piedi», il che destò le chiose di Morassi che a fianco di questa affermazione segnò «!?!» e più in basso, in grande e a chiare lettere, rivolto idealmente a Fiocco: «ingeneroso!».

12 BAUM 759.5 GUARD ZAM; Zampetti (1965), XXIII.

13 BAUM 759.5 GUARD ZAM; Zampetti (1965), cat. 80.

guaci, imitatori e falsari» Morassi si dilungò soprattutto su quella dei falsari, dimostrando una conoscenza superiore a quella dei predecessori, pur premettendo che avrebbe trattato l'argomento con «termini un po' restrittivi e vaghi», senza rivelare tutte le informazioni in suo possesso (Morassi 1984, 293). I nomi dei principali falsari citati nella monografia verranno richiamati in seguito, assieme a quelli taciuti; basti qui porre intanto l'attenzione su due termini utilizzati da Morassi, che parlò di «un'inchiesta» (293) ovvero di «un'indagine» (295) sui falsificatori, alludendo all'esistenza di più ampie ricerche a monte dei 'vaghi' accenni poi pubblicati. Ricerche spesso basate, come vedremo, su notizie frammentarie e talvolta contraddittorie: i falsari del resto cercavano in tutti i modi di non essere scoperti.

2 La documentazione sui falsi nell'Archivio-Fototeca Antonio Morassi

Nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi conservata presso l'Università Ca' Foscari (Agazzi 1996; 1999; 2008; 2008-2009) esiste effettivamente un'unità dedicata ai *Falsi Guardi*. In essa sono contenute circa 300 immagini fotografiche (in gran parte positivi, ma anche negativi, fotocolor e diapositive), come di consueto caratterizzate da numerose annotazioni al retro. A fare da corredo, oltre quaranta documenti di varia natura, tra lettere, perizie e annotazioni.[14] Il fondo è diviso in generi: vedute, figure, 'falsi' divisi per zone di Venezia, soggetti vari come incendi, architetture, rovine romane, battaglie e burrasche, e infine capricci rustici e feste veneziane. Un ulteriore e corposo nucleo di immagini con falsi si trova nell'unità 227, dove sono invece presi in considerazione i disegni, che saranno oggetto di un prossimo studio.[15] Allegata alla parte grafica si trova una raccolta di documenti e in particolar modo appunti di varia natura, nei quali risultano notizie e 'informative' sui principali falsari di Guardi. Numerosi 'falsi' sono poi sparsi in altre buste dell'archivio, ma non sono stati estratti da Morassi e aggiunti al fascicolo dedicato ai falsari, al quale in questo studio si fa riferimento. La documentazione rimanda inoltre ad altri *dossiers*, in particolare a quello sul noto falsario Visoni[16] (figg. 3 e 4), l'unico al quale Morassi dedicò un'apposita, ancorché esigua, cartella: vi sono contenute due foto, molto ossidate, di falsificazioni del paesaggista settecentesco Zuccarelli, opere che Morassi annota di aver visto in Inghilterra nel 1966. L'attenzione per Visoni portò lo studioso a raccogliere documentazione sui falsi anche nelle unità dedicate a Magnasco (figg. 5 e 6), e in particolare la 130 dove in fondo si trova un fascicolo che raccoglie i dipinti 'attribuiti', gli 'incerti', la 'scuola' e infine i 'fasulli',[17] con un raggruppamento che accorpa, di fatto, come nel caso di Francesco Guardi, «seguaci, imitatori e falsari». Dalla documentazione raccolta da Morassi, fotografica e documentale, si evidenzia dunque una considerevole attenzione dello studioso per il tema della falsificazione: i risultati dell'«inchiesta», solo accennati nella monografia sui Guardi, si compongono in realtà di centinaia di foto e decine di documenti sapientemente ordinati e a lungo ponderati.

3 Biografie d'artisti sulla soglia tra censura, omissione e ammirazione

Nell'unità 227 sono contenuti gli appunti raccolti da Morassi nel tentativo di ricostruire le biografie dei falsari di Guardi, ovvero di «quei nomi che un tempo si sussurravano sottovoce» e che «in tempi recenti son diventati meno segreti» (Morassi 1984, 1, 293). Come si evince dalla copertina del fascicolo, formato tra 1971 e 1972 (quando fu «tolto [...] dalla cartella grossa *Guardi falsi*»), questi materiali dovevano servire per il quindicesimo capitolo della monografia dedicato agli «imitatori»;

14 Sulla nozione di 'fototeca' e 'archivio fotografico' Caraffa 2012.

15 Basti qui ricordare che il paragrafo sui falsari nel volume di Morassi (1975, 73-74) è anch'esso intitolato *Seguaci, imitatori e falsari*.

16 AFAM, unità 215. In allegato si trova anche un estratto della pubblicazione di Bassi-Rathgeb (1964).

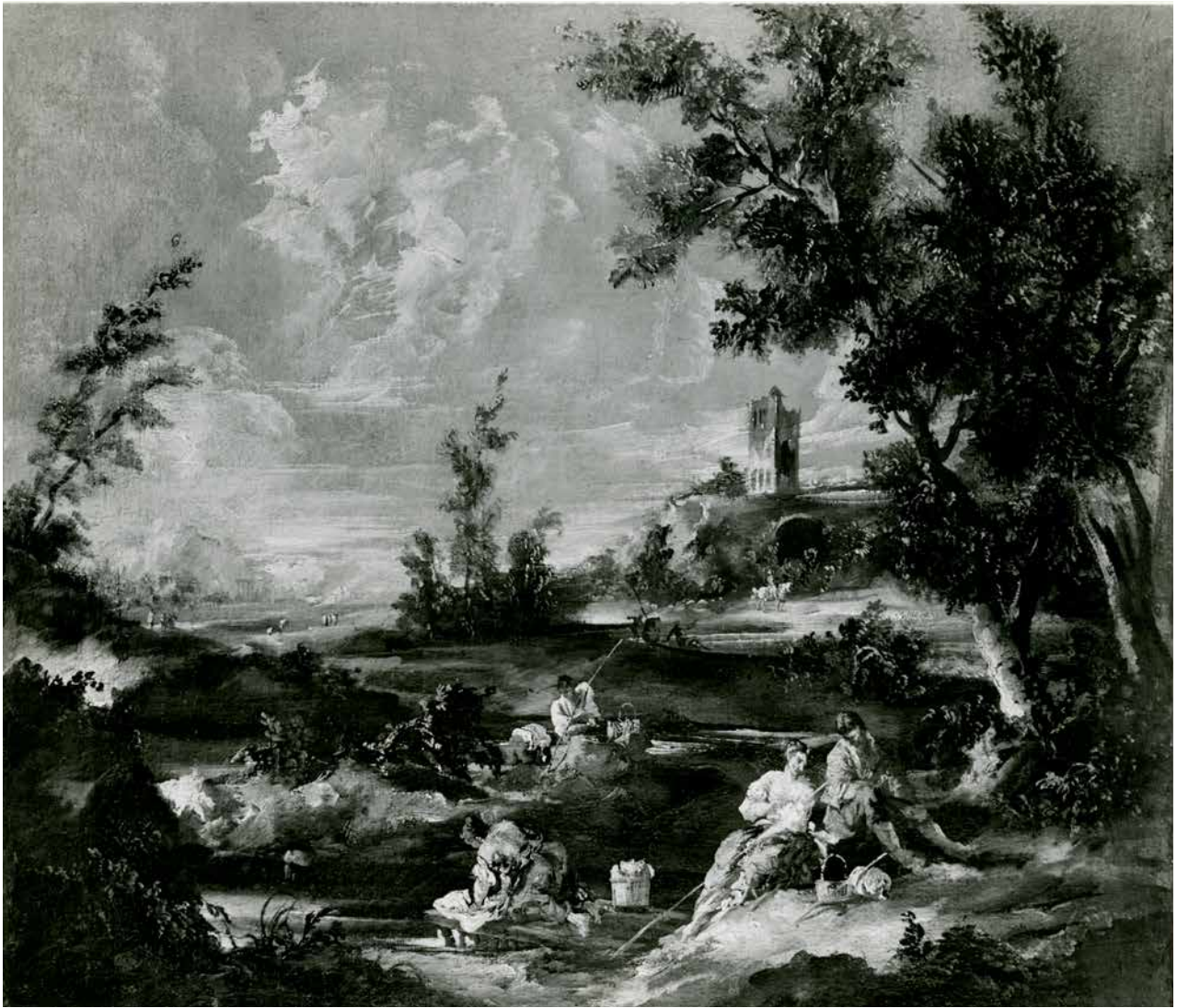
17 AFAM, unità 130. All'ultimo fascicolo con gli attribuiti, gli incerti, la scuola e i fasulli sono allegati anche una serie di estratti di pubblicazioni su Magnasco spesso con dediche autografe degli autori. La foto inv. 17549 classificata in prima battuta come «incerto» è poi stata corretta in «(falso?)» e quindi con certezza in «fasullo»; le immagini invv. 17560 e 17564 sono classificate come «imitatore antico del Magnasco»; invv. 17564 e 17565 rappresentano un dipinto «falso» che pure era corredato da uno scritto di Francesco Ferrari perito del tribunale di Milano; «falso» anche il dipinto immortalato nelle fotografie invv. 17566 e 17567; «fasullo» l'inv. 17585 e infine «orribile falso» il ritratto nella fotografia inv. 17593, col suo pendant fotografato in inv. 17594.

Guardi fasullo
con expr. di Fiocco come
Guardi ispirato allo Zuccarelli,
c. 177-80.
(foto da Mari, 13/4/1957)
Visoni certo

Figure 3 e 4. ‘Guardi fasullo’, attribuito al falsario Angelo Visoni. Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15441

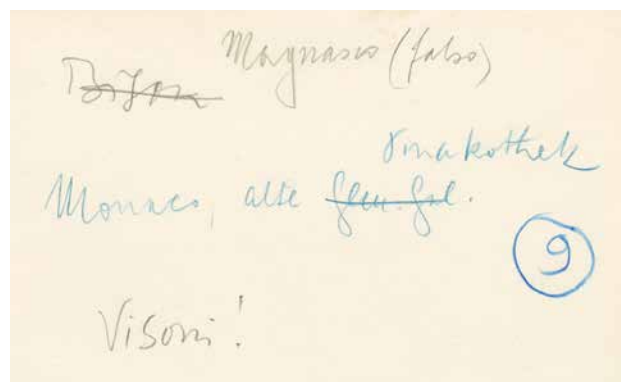



Figure 5 e 6. Un ‘capriccio’ attribuito a Magnasco presso l’Alte Pinakotek di Monaco di Baviera poi riclassificato come Visoni. Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15545

ma un punto interrogativo testimonia la titubanza nel trattare «un tema alquanto equivoco ed in definitiva spiacevole» (293). Sorprendentemente, tanto dagli scritti quanto, forse in maniera più accentuata, dagli appunti emerge in alcuni casi, oltre alla riprovazione, anche una certa ammirazione di Morassi per l'abilità di alcuni falsari.

Nel suo testo, lo studioso esordisce con «uno dei principali e più noti imitatori del Guardi», il pittore Giuseppe Ponga (1856-1925),[18] capace di assimilare il gusto del Settecento veneziano «con rara maestria» (294) nel momento di diffusione «acuta», avvenuta nei primi decenni del Novecento, di uno stile neo-rococò (fig. 7). Sebbene Ponga venga definito «professionista di falsificazioni guardesche», la sua figura, come quella di Marius Pictor o di Emma Ciardi, o di altri che emergono dalla documentazione (in particolare da alcuni appunti del 1962) come il figlio del restauratore Parenti che «dipinge falsi fiori del Guardi», o «altro falsario del Guardi Venenzini o simile», e «anche certo Amadio o Amadeo o Amodeo falsario»[19] sembrano stare al di qua della soglia della 'mala fede'. Erano artisti che, sull'onda di una moda, si cimentarono in copie o derivazioni da temi del XVIII secolo, le quali «nate senz'ombra di pretesa di gareggiare con gli autori originali […] furono in seguito gabellate come pitture antiche» (295) da quelli che Fiocco qualificava come «ingenui compratori» (Fiocco 1923, 54).

Figura 7. 'Guardi fasullo' attribuito dubitativamente al falsario Giuseppe Ponga. Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15382f

Tra gli «effettivamente falsari» di Guardi, Morassi – avuto il permesso dal figlio – nominò Sebastiano Corà (1857-1930), autore di piccole «cartoline» con «appunti fantasiosi, riuscitissimi» (Morassi 1984, 295)[20] (figg. 8 e 9): in questo caso alcune note manoscritte conservate nell'unità 227 dell'Archivio dello studioso (ma non di sua mano) vennero rielaborate e di fatto trascritte nella monografia del 1973 (Morassi 1973).

A seguito, viene citato Zattarin ricordando – oltre al clamoroso caso del suo quadro esposto nella mostra di Palazzo Grassi – un «portico con pagliacci» (Morassi 1984, 295) visto dall'«antiquario-vetraio di calle Larga».[21] In un appunto autografo del 1961, prima che l'artista a sua insaputa passasse agli onori delle cronache, Morassi annotò anche il probabile nome: «Ugo (?) Zattarin di Venezia» (295). L'informazione gli era stata fornita dal pittore-restauratore (e informatore) veneziano Calore, trasferitosi a Milano, e fu annotata in un documento intitolato *Guardi fasulli*, che riportava anche i nomi di Amadio Cosanuto (probabilmente l'«Amadio o Amadeo o Amodeo falsario» altrove attestato) e di tal Carraro[22] sempre di Venezia.

Un ruolo di assoluto rilievo fu infine assegnato ad Angelo Visoni «(attivo circa il 1920-50)»,[23] imitatore di Magnasco e di Guardi «terribilmen-

18 De Marchi (2001, 15) cita Ponga tra i falsari ovvero imitatori di Guardi specificando però che la sua attività in questo campo è ancora «poco nota».

19 AFAM, unità 227.

20 Nella fotografia inv. 15282 sono contenute alcune informazioni biografiche su Sebastiano Corà: «con i falsi si guadagnò da vivere».

21 AFAM, unità 227; nella monografia su Guardi Morassi non specificò il luogo della bottega d'antichità.

22 AFAM, unità 227.

23 Così Morassi nella sua monografia su Guardi. Nella documentazione AFAM, unità 227 in un appunto su Visoni del 1961 è tuttavia scritto: «noto falsario del Magnasco e più ancora del Guardi, è morto ad Arezzo (?) circa due anni fa. Il prof. Rob.

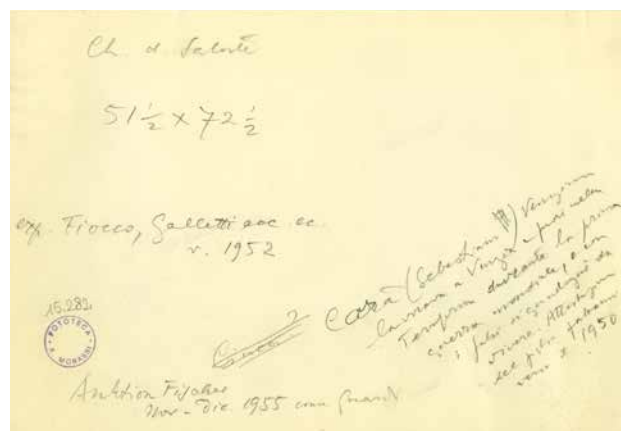



Figure 8 e 9. Un falso Guardi attribuito a Sebastiano Corà. Venezia, AFAM, unità 114, inv. 15282

te abile» (295),[24] tanto da aver ingannato numerosi studiosi, tra i quali forse anche Fiocco,[25] e musei, che esposero le sue opere come originali. Morassi raccolse numerose informazioni su questo temibile falsario, in gran parte omesse nel testo a stampa:

> falsificatore di Magnasco e di "Guardi magnascheschi" [...] questo Visoni è stato allievo (principalmente) del noto restauratore Placido Pelliccioli di Bergamo[26] (verso il 1920?) ma poi fu cacciato dallo studio del P. (e dal P. come racconta il P. stesso, "a pedate" nel sedere). Ma (nel 1945) il Visoni si vendicò inconsapevolmente di quelle pedate, perché fu proprio il P. a cadere in errore, acquistando per buono un dipinto falso del Visoni, raffigurante, su carta, un'insegna d'osteria, copiata liberamente dal Magnasco!...[27]

Morassi conservò anche una trascrizione del giudizio di Geiger, che nella sua monografia su Magnasco citò Visoni come pittore toscano (ma Morassi corresse: «Assisi») capace di realizzare falsi «semplicemente mirabili» che finirono anche nei musei come originali «per volontà non dell'autore, ma dell'acquirente». Geiger segnalò due falsi «al Museo di Monaco di B.», il falso «*Idillio d'amore presso il Principe d'Assia*, esposto alla Biennale di Venezia del 1929», le false «*Monache impagliatrici* al Museo di Colonia» e la falsa «*Gazza che canta* alla Phillips Memorial Gall. Di Wash.». Lo studioso ricorda infine che «il Visoni, per prevenire obiezioni alla volta li soleva firmare "Zola"» (Geiger 1949).[28] La poca riservatezza di Geiger, ovvero l'esser stato poco «vago», fu compensata da Morassi con una pungente chiosa:

> il Geiger dimentica anche di scrivere che alcuni disegni pubblicati nel suo libro sul Magnasco del '49 sono di mano del restauratore Pompeo Rubinacci di Genova. E ciò per diretta attestazione verbale fatta dal Rubinacci medesimo.[29]

In definitiva, nella sua monografia su Guardi, Antonio Morassi menzionò undici falsari, più o meno in buona fede, e un numero molto limitato di falsi riconosciuti come tali; nella documentazione raccolta spicca invece un numero doppio di artisti posti 'sotto inchiesta'. Oltre a quelli finora ricordati, al novero degli inglesi appartenevano anche «Pritchett che dipinse pasticci guardesco canaletteschi verso il 1840-50» e David Roberts «con vedute molto animate, sul gusto Turner Ziem, ne ho viste due bellissime (con B. Shaw) dallo Spiller, giugno 1952». Poche le notizie raccolte su tal «E. Zeno, vivente '900 (*Marina*) vista in casa Gionchetti, Udine» (Morassi 1984, 295),[30] più corposi i *dossiers* sul «noto [Giuseppe] Latini» attivo a Roma, probabilmente non citato nel libro su Guardi poiché ritenuto ancora vivente, mentre una lettera del 1948 testimonia un'indagine sul pittore Giuseppe Remida di Concesio,[31] nel bresciano, «che fa imitazioni di Zais, Zuccarelli, Magnasco e Guardi».[32]

Superarono la soglia e arrivarono ad essere presi in considerazione da Morassi nella sua monografia su Guardi solamente quelli non più in vita – lo studioso infatti riteneva che si potesse urtare la «suscettibilità» di alcuni, o peggio che si potesse fare loro «pubblicità conferita invo-

Bassi-R. che mi comunica tale notizia, mi informa altresì che il Visoni gli confidò di aver dipinto lui il *Capriccio* pubblicato dal Fiocco nel suo strano libro sulle pitture dell'Arcangelo Raffaele (c. 1959?)».

24 Su Visoni si veda anche E. Malagutti, *Angelo Visoni*, in Jones 1993, n. 228; Fabbroni Redi 2008.

25 Cf. n. 49. In AFAM, unità 227 si trova anche una lunga lettera del 1971 di Roberto Bassi-Rathgeb indirizzata a Morassi dove vengono segnalati alcuni casi di errate attribuzioni, in particolare da parte di Martini, che avrebbe pubblicato tre falsi Guardi dei quali il mittente aveva avuto testimonianza dal Visoni stesso, che li aveva dichiarati come sue opere, con tanto di prove fotografiche.

26 Si noti che nella sua monografia su Guardi Morassi ha omesso il nome, segnando semplicemente: «fu allievo di un noto restauratore bergamasco».

27 AFAM, unità 227.

28 La trascrizione, probabilmente di mano di Precerutti Garbieri o di una collaboratrice di Morassi, si trova in AFAM, unità 227.

29 AFAM, unità 227. Morassi, pur mostrando insofferenza per il compiacimento con il quale alcuni studiosi sembravano infierire sui musei ingannati, riservò le sue personali e talvolta piccate risposte, come in questo caso, solamente agli appunti d'archivio, rimanendo di contro assai riservato nelle pubblicazioni. Su Geiger e Magnasco, cfr. Franchini Guelfi (2001).

30 Morassi lo ricorda brevemente, ma non indica il nome dei proprietari del dipinto.

31 Si tratta di Giuseppe Remida (Concesio 1884-1962), in Lonati (1982), ad vocem.

32 Morassi aggiunse sulla lettera con una nota autografa: «e Guardi»; AFAM, unità 227.

lontariamente» – e tra questi quelli che «onestamente» firmarono i loro dipinti, essendo poi fraintesi dai compratori o dai musei, come nel caso di Zattarin, o quelli che pur essendo «alquanto equivoci» si distinguevano per «rara maestria» come Ponga o fossero «terribilmente abili» come Visoni. In definitiva la soglia 'morale' marcata nella distinzione tra «seguaci, imitatori e falsari» risulta per certi aspetti permeabile, alla prova dei fatti, dalla oggettiva bravura di alcuni falsari, che ricevettero palesi elogi, tanto più sorprendenti, dal punto di vista odierno, se si pensa all'eccessivo accanimento critico riservato, di contro, a Giacomo Guardi.

4 Dietro la foto. Per un codice morassiano del falso

L'indagine che alimentò con tanta intensità la passione attribuzionistica di Morassi per i Guardi fu in grado di generare quella che potremmo definire oggi una vera e propria semantica morassiana. Affinato negli anni dallo studioso per distinguere l'imitatore dal falsario, da quello più temibile a quello più limitato, questo vero e proprio codice del falso sembra costituire una componente fondamentale e caratteristica del metodo dello storico dell'arte. Utilizzato per la classificazione del materiale, tale linguaggio, con tutte le sue sfumature, pervade, in forma autografa, soprattutto i retri delle foto e le buste che le contengono;[33] poi i ritagli di cataloghi d'asta, i libri della sua biblioteca, i vari appunti dello studioso che precedono la messa a punto delle expertises.[34]

Dall'analisi di un campione particolarmente ricco, ovvero le unità che raccolgono il materiale sui falsi Guardi,[35] emerge un repertorio linguistico originale, di natura colloquiale, costruito prevalentemente da nomi e aggettivi, ad uso interno di Morassi e delle collaboratrici, Maria Cristina Janesich Murialdi e Marina Repetto.[36]

L'uso di questo linguaggio soprattutto nei retri delle foto è ad uso classificatorio: si certifica o meno l'attribuzione, il grado di imitazione o falsità, a volte si avanza una proposta alternativa. Anche se Morassi, in generale, si riserva di vedere sempre l'originale, e si rifiuta quasi sempre di eseguire expertises direttamente sulle foto, la fotografia rimane un mezzo di studio fondamentale: sia per selezionare a prima vista le opere da valutare, sia per scovare e scartare immediatamente gli impostori. Morassi era solito procedere a questa sorta di 'prima selezione' direttamente sulla prima foto che gli veniva inviata. Se il processo di attribuzione era interessante e faceva intravedere degli spiragli, si appuntava sulla busta di ricontattare direttamente o far ricontattare i collezionisti o gli intermediari. Se invece non valeva la pena di innescare una pratica, spesso i contatti si fermavano a quell'unica foto: in questo caso, non è raro ritrovare nelle buste relative piccole annotazioni riservate alle collaboratrici, che invitano a non richiamare le persone coinvolte, a «lasciar perdere!!».[37] Ecco che, lo studio attento della fotografia dell'opera d'arte, nel processo di legittimazione effettuato da Morassi, assume la valenza di 'prima soglia': primo discrimine, tra quello che è o quello che potrebbe essere, e quello che sicuramente non è. L'utilizzo successivo di un linguaggio specifico e discriminatorio in questo senso è dunque fondamentale.

L'analisi del campione effettuato sulle unità 114 e 116, quelle che si sono rivelate tra le più interessanti per questo argomento, risulta particolarmente significativa per la comprensione del codice morassiano del falso. L'indagine mostra una prevalenza dell'utilizzo della parola **falso**, impiegato nella maggioranza dei casi, dove questa definizione già di per sé *tranchant*, non lascia molto altro spazio ad altre possibilità di confronti. Il secondo termine più attestato è **fasullo** utilizzato con una frequenza elevata, tanto che, ad un primo esame sembrerebbe essere impiegato come equivalente a falso. La terza ricorrenza più testimoniata è **falso moderno** (utilizzato da Morassi anche nella versione inglese

33 A questo proposito è opportuno ricordare che l'AFAM mantiene la fisionomia conferitagli dal suo creatore, sia nell'ordine delle unità, che delle buste e dei fascicoli ivi contenuti.

34 Sulle expertises di Morassi si veda Agazzi (2008).

35 AFAM, unità 114, 116.

36 La prima lo assistette negli ultimi dieci anni della sua vita (1966-1976), l'altra in occasione nella compilazione del catalogo sui Guardi, cf. Janesich Murialdi 2012, 334.

37 AFAM, unità 114, foto nmm. 15475-15487 (dossier «Stupido Guardi», appunto autografo di Morassi sulla busta).

modern fake),[38] che contribuisce a confondere le idee. È solo dopo aver ispezionato i retri delle foto nmm. 15427 e 15428, che mostrano capricci o paesaggi di fantasia, che Morassi scioglie ogni dubbio sul significato della seconda e della terza ricorrenza, dichiarandone l'equivalenza: «Guardi fasulli cioè falsi moderni del '900 o fine '800».[39] È pur vero che l'aggettivo fasullo nella lingua italiana è sinonimo di falso: tende solitamente a designare monete, metalli, biglietti, oro, documenti e certificati, non validi, o in genere non buoni e di scarto; ma si utilizza anche per indicare una persona inetta, incapace «soprattutto nella professione o nel mestiere».[40] Con il termine *fasullo*, e in accordo con il suo uso nella lingua italiana, Morassi distingue i moderni falsari di Guardi, proprio quelli che tra fine Ottocento e inizio Novecento, invadono letteralmente il mercato dell'arte, dando vita ad un interessante fenomeno, le cui fisionomie abbiamo già avuto modo di delinare nella prima parte di questo contributo. Procedendo nella nostra indagine troviamo altre espressioni di Morassi per smascherare i falsari moderni. Tra quelli verso i quali egli nutre una sorta di considerazione possiamo annoverare esempi che vanno da «falsificatore moderno»[41] e «falsificazione moderna»,[42] «copia recente»,[43] passando per «pseudo Guardi»,[44] fino ai meno lusinghieri «falsaccio»,[45] «crosta immonda»,[46] «infimo imitatore»,[47] e allo stizzito «Guardi fasullo! Porcata» che troviamo sulla busta contenente un capriccio, che Morassi esamina in data 20 novembre 1975.[48] Non di rado l'occhio attento dello storico dell'arte di origine giuliana si trovava ad esaminare anche le foto che giungevano ritoccate per l'expertise. È il caso della n. 12962, che sul verso riporta l'appunto «Foto orrenda! Tutta ritoccata!».[49]

38 AFAM, unità 114, nm. 15512*v*. La foto rappresenta un paesaggio di fantasia con rovine della John G. Johnson Collection (Philadelphia Museum) attribuito a Giacomo Guardi. Morassi scrive dietro «falso! A modern fake! – Ricevuto foto dalla curatrice del Museo, Miss Barbara Sweeny, Phil(adelphia), 20/I/70».

39 AFAM, unità 114, nmm. 15427*v* e 15428*v*; sul retro delle foto di ogni opera sono inoltre indicate, in francese, la tecnica e le misure (le stesse per entrambe): «Gouache sur toile, 22 5 × 32, Gal. Pardo, Paris, XII/1966».

40 *Treccani – Vocabolario della lingua italiana* (online) 2015, ad vocem URL http://www.treccani.it/vocabolario/fasullo/.

41 AFAM, unità 114, nm. 15314*v* (*Chiesa di San Simeone e riva Santa Chiara*, 50 × 80 cm circa). Morassi aggiunge sul retro «già a Venezia sul mercato antiquario». Il dipinto è di proprietà dell'antiquario Anacleto Frezzati, Venezia, c. 1942, come appuntato sempre da Morassi sul retro della foto del dipinto, dove aggiunge dubitativamente il nome del falsario Carraro (con punto interrogativo).

42 AFAM, unità 114, nm. 15399*v*. Sul retro di questo paesaggio marino con rovine romane troviamo il seguente appunto «F. Guardi ? o meglio = falsificaz.(ione) moderna dell''autore' spacciato da Milano, coll. Giuseppe Caprotti, circa 40 × 30 cm ? Carraro?». Il fotografo che ha realizzato la foto è Claudio Emmer, via Bagutta 24, Milano.

43 AFAM, unità 114, nm. 15424*v*. Sul retro di questo *Capriccio con rovine* (91 × 70cm) è indicato a matita da Morassi «F. Guardi falso, copia recente dal Museo del Vict.(oria) and Alb.(ert) Museum Londra, Antonio Stom no, Bohler ?».

44 AFAM, unità 114, fascicolo che raccoglie una serie di 'pseudo Guardi' contemporanei, in vendita presso Christie's (pagine di catalogo con data 26 novembre 1968).

45 AFAM, unità 114, nm. 15533*v*. Sul retro «Guardi Fr.(ancesco) (!!) falsaccio, 30 × 24 cm., tavola, Hôtel Drouot, Paris, IV.1914, Coll. Paul Delaroff, nm. 1214, munito di exp.(ertise) Adolfo Venturi, del 30.6.1930, che la dice "è opera assoluta di F.(rancesco) G.(uardi) (!!). Salimbeni, Gall.(erie) Accademia, Milano, 12.IV.1965».

46 AFAM, unità 114, nm. 15320*v*. Nel retro è indicato «attrib.(uito) a Guardi!! (crosta immonda), Guardi!! falso». Il dipinto appartiene al dott. Vincenzo Caserta, medico condotto, Vimodrone (Milano). Morassi ha incollato dietro la fotografia del dipinto la lettera con la richiesta di expertise da parte del dott. Caserta datata 1 marzo 1968: «Illustre Prof. Morassi, come da accordo telefonico le invio in visione la fotografia di un quadro che mi si vorrebbe dare in cambio di mie prestazioni professionali e che si dice sia un Guardi (o un Marieschi?). Le sarò molto grato se vorrà darmi il suo illuminato parere, in modo che io possa decidere se accettarlo o meno. In caso di necessità può telefonarmi al N. 2500232 fra le ore 11 e le ore 13 di tutti i giorni feriali o per le ore 19,30 e le ore 21,30 dei giorni di lunedì, mercoledì e venerdì. La prego di volermi scusare per il disturbo che mi sono permesso di arrecare, ma so che nessuno meglio di Lei è in grado di togliermi dal dubbio in cui mi trovo. La ossequio distintamente. Vincenzo Caserta». Di fianco Morassi scrive «Telefonato che è una crosta immonda, 5/3/68. A.M.».

47 AFAM, unità 114, nm. 15350*v*. Sul retro sono indicate solo le misure 42,5 × 36 e «Guardi!?!! Infimo imitatore». Il fotografo è Ugo Allegri di Brescia (1969).

48 AFAM, unità 114, Guardi Francesco Falsi, n. 15449. La foto è accompagnata da una lettera inviata dal rag. Romano Lorenzin (Milano), datata 18-11-1975: «Egregio professore, allegato Le rimetto la foto del dipinto di Guardi. Attendo sue comunicazioni. Rag. Romano Lorenzin».

49 AFAM, unità 94, fasc. 11, nm. 11962, *Piazza San Marco,* immagine fotografica di un dipinto di Francesco Guardi conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo.

5 Sulla soglia. Antonio Morassi come *connoisseur* e la fotografia come strumento

Ci sembra opportuno ricordare, in questo contesto, che la pratica di lavorare assiduamente anche sulle fotografie, con una tendenza al loro accumulo e alla loro catalogazione ragionata, è un atteggiamento tipico del XX secolo, che accomuna Morassi ad altri esponenti della *connoisseurship* nazionale ed internazionale – dalle cui personali 'compulsività' sono nate fototeche importanti – come Bernard Berenson (1865-1959), Roberto Longhi (1890-1970), Federico Zeri (1921-1998).[50] Si tratta di un'intera generazione di studiosi per i quali la riproduzione fotografica rappresentava oltre ad una fase fondamentale del processo di attribuzione, anche una fonte preziosa sul quale affinare il metodo attributivo (Emiliani 2008; Levi 2008). È noto che la fotografia si impone, durante il secolo, come uno strumento di studio quotidiano per l'analisi filologica delle opere ma anche per lo studio della loro provenienza (Caraffa 2009, 2011). Le foto vengono acquistate dagli studiosi o ricevute in dono, accumulate nell'attesa di vedere gli originali, di essere scambiate con altri esperti, oppure di venire catalogate con intento documentario e collezionistico. Provengono solitamente dagli archivi delle Soprintendenze e dell'antica Fototeca Nazionale (poi confluita nel Gabinetto Fotografico Nazionale), da musei italiani e stranieri, da archivi e collezioni private, case d'asta, restauratori e fotografi professionisti.[51] In alcuni casi non riguardano solo dipinti, sculture, architetture, ma spesso abbracciano tutte le espressioni delle Arti Visive, come nel caso di Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) e di sua moglie Licia Collobi Ragghianti (1914-1989), i cui fondi hanno dato vita alla Fototeca oggi conservata presso la Fondazione Ragghianti di Lucca.[52]

A queste fototeche di taglia più grande, oggi amministrate da Fondazioni che hanno assunto nel tempo una fisionomia autonoma, si affiancano alcune Fototeche, sempre originate dalle passioni o dalle necessità di singoli studiosi, ma acquisite ed amministrate da Dipartimenti Universitari. Tra queste si possono annoverare quella di Carlo Volpe,[53] quella di Giovanni Previtali,[54] l'Archivio di Lionello Venturi,[55] gli Archivi e Fototeche di Sergio Bettini, di Giuseppe Mazzariol e di Antonio Morassi.[56] Quest'ultima con le sue 35.495 stampe fotografiche mantiene i numeri di una più esigua fototeca dipartimentale, che non ambisce a gareggiare con quelle più sopra nominate, pur mantenendo peculiarità proprie e di grande interesse. Al contempo, nella raccolta come nell'intento programmatico della catalogazione – nel quale egli dette prova di un'ampiezza di interessi che andava oltre i soggetti da lui trattati nei suoi studi – Morassi riflette in pieno lo spirito che animò molti altri suoi colleghi. Come c'è da aspettarsi, la tendenza all'accumulo diventa più denso attorno agli artisti e alle opere che gli stavano più a cuore: come nel caso dei Guardi e dei loro imitatori e falsari.

6 Antonio Morassi e il «pan-guardismo» come fenomeno internazionale

È proprio negli anni che vanno dalla ricostruzione al boom economico, tra gli anni '50 e i primi anni '70 del Novecento, che Antonio Morassi – grazie alle pubblicazioni su riviste straniere e ai suoi viaggi[57] – raggiunse un prestigio internazionale notevole, soprattutto per quanto riguarda la pittura veneta tra Sei e Settecento. Nell'ambito

50 Come è noto, la fototeca di Bernard Berenson è oggi conservata, assieme al suo archivio e alla sua biblioteca, presso Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Firenze); quella di Longhi è oggi consultabile presso la Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi (Firenze), mentre quella di Zeri presso la Fondazione Federico Zeri (Bologna).

51 Su questi aspetti: Bacchi, Mambelli, Rossini e Sambo 2014; Callegar e Gabrielli 2009.

52 *Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti*, Complesso monumentale di San Micheletto, via San Micheletto, 3 – 55100, Lucca (LU), URL `http://www.fondazioneragghianti.it/fototeca-2/`. Cf. Pellegrini (2009); Filieri (2014-2015).

53 Dipartimento di Arti visive, performative, mediali (DAR), Università di Bologna. Cf. Taddia e Veronesi (2012).

54 Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali (DSSBC), Università di Siena 1240.

55 Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo (DASS), Sapienza Università di Roma. Cf. Valeri e Brandolini 2001; Valeri 2015.

56 Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (DFBC), Università Ca' Foscari di Venezia. Sui materiali dell'Archivio Bettini, si veda: Agazzi, Romanelli 2011; Bettini 2011.

57 Registrati nei suoi taccuini di viaggio: AFAM, unità 21a (Libretti, appunti, note d'arte).

del fenomeno di pieno 'pan-guardismo' (Muraro 1974, 1), è dunque da inserire l'intensa attività che Morassi svolse in veste di libero professionista nel mercato dell'arte.[58] Dopo una brillante carriera spesa nelle Soprintendenze in anni difficili della storia italiana,[59] nell'ultima parte della sua vita, lo storico dell'arte friulano alternò l'attività di studioso a quella che solo oggi potremmo definire di *art advisor*.[60] Infatti, come altri storici dell'arte del suo tempo, l'attività esercitata nel mercato dell'arte era un lavoro che rendeva bene in termini di denaro ma anche in termini di prestigio. Questo avviene, non a caso, nel momento in cui la soglia tra vero e falso viene stabilita dal parere dell'esperto che rilascia la expertise: è lui che riveste il ruolo di custode, colui che ha il compito di legittimare la corretta attribuzione (Pepe 1995).

Grazie alle sue consulenze e le sue perizie per collezionisti privati, conservatori o funzionari museali, case d'aste e restauratori, è possibile ricomporre una rete internazionale abbastanza ampia e composita che si estende alla Germania, alla Francia, all'Inghilterra fino a comprendere gli Stati Uniti.[61] Egli stabilì contatti con potenti uomini d'affari, industriali, banchieri, ingegneri, politici, nobili, ma anche con gente di spettacolo come musicisti, attori, sceneggiatori, registi, o altri storici dell'arte di tutte le nazionalità, grazie alla conoscenza di più lingue.[62] Proprio in zona Guardi, ovvero nelle unità a loro dedicate, questa rete risulta tracciata in maniera quasi maniacale, con molta attenzione ai nomi, ai luoghi, agli intermediari, alla provenienza dei dipinti. Il risultato di questa attenzione ossessiva si riflette nella composizione di interi fascicoli che contengono svariati tipi di materiali: oltre alle foto, Morassi, raccoglie fotocopie, appunti, consulenze, expertises vidimate da lui e da altri, lettere, traduzioni di lettere, ritagli di giornali, frammenti di monografie e cataloghi di case d'asta doviziosamente annotati, risultati di restauri o analisi chimiche e esami radiografici. Pochi esempi basteranno per illuminare la legittimazione di Morassi come esperto di fama internazionale nell'ambito del *business* dei falsi Guardi, e a fornire vivaci aneddoti su alcune categorie di attori del mercato dell'arte del Novecento, con cui lo studioso entrò in contatto.

Sul periglioso equilibrio tra categorie di 'collezionisti diffidenti', 'restauratori' e 'mercanti d'arte', in cui l'intervento di Morassi si rivela risolutivo, un caso sintetico è offerto da un dossier costituito da 13 fotografie e da un carteggio attorno ad un quadro attribuito a Francesco Guardi e sottoposto all'attenzione di Morassi nel 1965 da parte di un collezionista francese, R. Lemporte.[63] La foto del quadro rappresentante un *Paesaggio montano con vallata* (*Paysage montagneux avec vallée*), viene inviato a Morassi dal proprietario il 2 agosto, accompagnato da altri documenti: la relazione sul restauro (3 aprile), effettuata da Lucien Aubert, allora restauratore presso il Dipartimento di pittura del Louvre;[64] una lettera, sempre dello stesso Aubert (8 aprile), in cui chiede al proprietario l'eventuale disponibilità del quadro per una mostra sui Guardi in preparazione in Italia.[65] Infine, si trova allegata l'expertise (10 luglio), firmata dal celebre mercante di opere d'arte Georges Heim-Gairac, proprietario della ononima Galerie di Parigi, che assegna il dipinto, per la presenza del monogramma con la data (1760) per «*les grandes similitudes de style, de graphisme, de coloris et la grande qualité de l'ensemble*» a

58 Sulla fotografia al servizio del mercato dell'arte: Coen 2009.

59 Morassi ricoprì il ruolo di funzionario storico dell'arte presso le Soprintendenze del Friuli Venezia Giulia (1920-1925), del Trentino (1925-1928), Milano (1928-1939) e Genova (1939-1949), cf. Cataldi Gallo 2007. Su Morassi come Direttore a Brera, Arrigoni 2012, mentre sull'impegno di Morassi come *monument man* durante la Seconda Guerra mondiale (come si evince dalla documentazione conservata presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria), si veda Boggero 2012.

60 Anche se l'art advisory, come la conosciamo oggi, è nata all'interno del sistema di *art banking* negli Stati Uniti solo poco tempo dopo la morte di Morassi, agli inizi degli anni '80. Sulla nascita e il consolidamento di questa figura: Zanasi 2015.

61 Per un primo approccio Agazzi 2008.

62 Di origine goriziana, Morassi parlava tedesco e sloveno, cf. Tavano 2012. La presenza, nel suo archivio, di traduzioni in italiano delle lettere da lui ricevute in francese, suggerisce che non padroneggiava perfettamente questa lingua, mentre si districava in inglese.

63 AFAM, unità 114, foto dalla nm. 15475 alla nm. 15487. La fotografia intera del quadro in questione (pittura su tela, 725 × 595 cm) è la nm. 15475.

64 Su questo restauratore si vedano le notizie in: Suárez San Pablo 2015.

65 Probabilmente quella di Venezia curata da Zampetti 1965.

Francesco Guardi, allegando a riprova tutta una serie di fotografie e immagini di altri quadri, opportunatamente 'cerchiate' con un pennarello sui punti chiave per suffragare il procedimento di attribuzione. Le attente traduzioni dal francese all'italiano per ogni lettera, segnalano la volontà di Morassi di andare fino in fondo alla cosa, capire ogni minima sfumatura di una lingua che probabilmente non conosceva bene, per poi liquidare l'intero dossier con l'appunto significativo (sul recto della busta): «Stupido "Guardi"! – lasciar perdere!!»[66] (figg. 1 e 2).

La categoria dei collezionisti privati è quella forse più rappresentata nell'Archivio-Fototeca Morassi, e, forse, più rappresentativa del fenomeno del pan-guardismo. Tra i clienti di Morassi si possono annoverare musicisti del calibro del grande avanguardista George Carl Johann Antheil (1900-1959). Almeno un dipinto di sua proprietà, proveniente dalla sua collezione di Los Angeles, fu sottoposto all'occhio attento dello storico dell'arte.[67] Tra i pan-guardisti troviamo inoltre scrittori, registi e sceneggiatori di fama internazionale come Mario Soldati (1906-1999), che ricorse nel 1967 alla compenteza di Morassi per l'attribuzione guardesca di una serie di piccole «vedutine a tempera».[68] Infine, un'altra categoria ben delineata è quella dei colleghi-studiosi, una specie che, in più di una occasione, contribuì a 'infiammare' la penna di Morassi. I rapporti con Giuseppe Fiocco (1884-1972) sul tema Guardi, ad esempio, furono spesso tesi, raggiungendo toni di scontro epico, come si evince in più di un fascicolo;[69] mentre la doppia perizia in favore di Francesco Guardi eseguita congiuntamente da Morassi e da Hermann Voss (1884-1969) per il dipinto *Chiesa nella Laguna*, ci lascia piacevolmente speranzosi sulla possibilità di trovare ancora qualche 'vero' Guardi in circolazione.[70]

Bibliografia

AFAM, unità 94 (Guardi Francesco); unità 114 (Guardi Francesco Falsi), 116 (Guardi Giacomo), 130 (Magnasco), 215 (Vernet-Visentini-Vroom), 227c (Imitatori Guardi). In: Sezione Artisti, Archivio-Fototeca Antonio Morassi. Venezia: Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari.

AFAM, unità 21a (Libretti, appunti, note d'arte). In: Archivio-Fototeca Antonio Morassi. Venezia: Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari.

Agazzi, Michela (1996). «La fototeca di Antonio Morassi». *Venezia Arti*, 10, 187-188.

Agazzi, Michela (1999). «Le fototeche di Antonio Morassi e Sergio Bettini. Dipartimento di Storia e critica delle arti Giuseppe Mazzariol». Serena, Tiziana (a cura di), «Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche». *Quaderni del Centro di ricerche informatiche per i beni culturali*, 2 (9). Pisa: Centro di Ricerche Informatiche per I Beni Culturali, 99-104.

Agazzi, Michela (2008). «Perizie. Le expertises nella fototeca di Antonio Morassi». Gentili, Augusto, Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*. Padova: Il Poligrafo, 445-450.

Agazzi, Michela (2008-2009). «Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti:memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti». *Venezia Arti*, 22/23, 51-53.

Agazzi, Michela; Romanelli, Chiara (a cura di) (2011). *L'opera di Sergio Bettini = Atti del convegno* (Venezia, Auditorium Santa Margheri-

66 Il collezionista confessa a Morassi che «*aucun érudit italien n'a pu à ce jour venir examiner mon tableau. Je me suis donc adressé à un expert français sérieux et compétent*» (AFAM, unità 114, Lemporte a Morassi, Igny, 2 agosto 1965). Il quadro non venne esposto alla mostra sui Guardi curata da Zampetti.

67 La diapositiva a colori del dipinto è indicata da Morassi come «Guardi fasullo» (AFAM, unità 114, D33).

68 Le otto vedutine a tempera, protagoniste di un divertente e inedito carteggio Soldati-Morassi, sono oggetto di una pubblicazione in preparazione.

69 Qui si cita solo il dossier costruito attorno alla *Veduta della chiesa della Salute e granai di Terranova*, attribuita da Fiocco a Francesco Guardi, e data da Morassi a Sebastiano Corà (AFAM, 114, nm. 15282*v*). Per la controparte, ulteriori controlli sarebbero da condurre nella Fototeca personale di Giuseppe Fiocco, oggi conservata presso la Fondazione Giorgio Cini (Venezia).

70 AFAM, unità 114, fasc. 1 'falsi vedute' (olio su tela, 32,5 × 42,5 cm), che il Morassi definisce «opera indubbiamente autografa, e bellissima, di Francesco Guardi». Nel catalogo sui Guardi, Morassi (1984), l'autore ne pubblica una simile, ma con misure diverse, citandola a p. 225 e schedandola a p. 431, cat. 647 dove vengono indicate anche alcune copie come falsi, ma senza indicare le misure, quindi lasciandoci senza la possibilità di chiarire se si tratta proprio dell'opera analizzata da Morassi-Voss.

ta dell'Università Ca' Foscari, 15 novembre 2005). Venezia: Marsilio.

Arnau, Frank (1960). *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*. Milano: Feltrinelli.

Arrigoni, Luisa (2012). «Antonio Morassi alla direzione della Pinacoteca di Brera. Allestimenti e acquisizioni (1935-1939)». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 135-141.

Bacchi, Andrea; Mambelli, Francesca; Rossini, Marcello; Sambo, Elisabetta (a cura di) (2014). *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri, 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zeri.

Bassi-Rathgeb, Roberto (1964). «Visoni e Guardi». *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 53 (1), 80-85.

Bettini, Sergio (2011). *L'inquieta navigazione della critica d'arte: scritti inediti 1936-1977*, a cura di Agazzi, Michela e Romanelli, Chiara. Venezia: Marsilio.

Boggero, Franco (2012). «Antonio Morassi Soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 173-189.

Brandi, Cesare (1958), «Falsificazione». *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 5. Venezia; Roma, Enciclopedia Italiana, 312-315.

Byam Shaw, James (1951), *The drawings of Francesco Guardi*. London: Faber&Faber.

Callegari, Paola; Gabrielli, Edith (a cura di) (2009). *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper vedere"*. Milano: Skira.

Caraffa, Costanza (a cura di) (2009). *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin-Munich: Deutscher Kunstverlag. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli 9.

Caraffa, Costanza (a cura di) (2011). *Photo archives and the photographic memory of art history*. Berlin-Munich: Deutscher Kunstverlag. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli 14.

Caraffa, Costanza (2012). «Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico». *Ricerche di storia dell'arte* (106), 37-50.

Cataldi Gallo, Marzia (2007). «Antonio Morassi». In: *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte* (1904-1974), Centro Studi per la Storia del Lavoro e delle Comunità Territoriali, Imola. Bologna: Bononia University Press: 2007, 410-417.

Clarke, John Lee (a cura di) (1937). *Francesco Guardi 1712-1793 = Catalogo della mostra* (Springfield, Museum of Fine Arts, Mass., 20 febbraio-21 marzo 1937). Springfield: City Library Assoc.

Coen, Paolo (2009). *«"Di dottrina e di pratica". Pietro Toesca e la fotografia al servizio del mercato dell'arte»*. Callegari, Paola, Gabrielli, Edith (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper vedere"*. Milano: Skira, 167-186.

Constable, William George (1956). *«Venice and England in the Eighteenth Century». Venezia e l'Europa = Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Venezia, 12-18 settembre 1955). Venezia: Casa Ed. Arte Veneta, 95-103.

De Marchi, Andrea (2001). *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di* esecuzione. Torino: Allemandi.

Emiliani, Andrea (2008). *L'apparizione della fotografia come servizio pubblico e conoscenza tecnico-scientifica del patrimonio artistico*. A. M. Spiazzi, E. Bertaglia (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre 2008). Vicenza: Terra Ferma, 61-67.

Fabbroni Redi, Maria Grazia (2008). *Angelo Visoni. Interpretazioni e variazioni della pittura antica di un artista del Novecento*, Arezzo: Provincia di Arezzo (La provincia di Arezzo, 33).

Ferretti, Massimo (1981). «Falsi e tradizione artistica». *Storia dell'arte italiana*, vol. 10. Torino: Einaudi, 113-195.

Filieri, Maria Teresa (a cura di) (2014-2015). *Licia Collobi Ragghianti. Storica dell'arte = Atti della giornata di studi* (Lucca, 4 dicembre 2014). *Luk*, 20, 63-142.

Fiocco, Giuseppe (1923). *Francesco Guardi*. Firenze: Battistelli.

Franchini Guelfi, Fausta (2001). «Benno Geiger storico dell'arte e mercante alla riscoperta di Alessandro Magnasco». Orlando, Anna (a cura di), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*. Torino: Allemandi, 251-256.

Geiger, Benno (1949). *Magnasco. L'opera in trenta tavole*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
Goering, Max (1944). *Francesco Guardi*. Vienna: Schroll.
Hebborn, Eric (1994). *Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario*. Vicenza: Neri Pozza.
Janesich Murialdi, Maria Cristina (2012). «Antonio Morassi, mio suocero». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 333-334.
Jones Mark; Spagnol, Mario (a cura di) (1993). *Sembrare non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*. Milano: Longanesi.
Kurz, Otto (1961). *Falsi e falsari*. A cura di Licia Collobi Ragghianti; prefazione di Carlo Ludovico Ragghianti. Vicenza: Neri Pozza.
Lammertse, Friso (2011). Van Meegeren's Vermeers. The connoisseur's eye and the forger's art. *Boijmans studies*, 6. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
Levi, Donata (2008). *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*. A. M. Spiazzi, E. Bertaglia (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre 2008). Vicenza: Terra Ferma, 22-33.
Lonati, Riccardo (1982). *Dizionario dei Pittori Bresciani*. Brescia: Giorgio Zanolli Editore.
Marinelli, Sergio (2014). «Il restauro come atto critico. Il restauro come fatto storico». Piva, Chiara (a cura di), *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio = Atti della giornata di studi* (Venezia, Ca' Foscari, 27 marzo 2012). *Quaderni di Venezia Arti*, 1. Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 11-13.
Morandi, Giovanni (2004). *La beffa di Modigliani. Tra falsari veri e falsi*. Firenze: Ed. Polistampa.
Morassi, Antonio (1973). *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*. 2 Voll. Venezia: Alfieri Edizioni d'Arte.
Morassi, Antonio (1975). *Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*. Profili e Saggi di Arte Veneta 13. Venezia: Alfieri Edizioni d'Arte.
Morassi, Antonio (1984), *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*. 3 Voll. Venezia: Alfieri.
Muraro, Michelangelo (1974). *Giacomo Guardi*. Colòquio Artes, 16. Lisbona: Fundação Calouste Gulbenkian.
Paolucci, Antonio (1971). «Falsi». Previtali, Giovanni (a cura di), *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, Arte/2, 171-184.
Pellegrini, Emanuele (2009). «Tra Longhi e Berenson. Ragghianti "conoscitore"». Varese, Ranieri (2010) (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti: un uomo "cosciente" = Giornata di studio* (Ferrara, 29 ottobre 2009). *Critica d'arte*, 41/42, 36-52.
Pepe, Mario (1995), «Falso». Grassi, Luigi; Pepe, Mario (a cura di), *Dizionario di Arte*.Torino: UTET, 265-267.
Preto, Paolo (2008). «Le origini di Venezia: falsi medievali e falsi moderni». *Archivio Veneto*, 205, 5-24.
Safarik, Eduard A. (ed.) (1964). *Národní Galerie v Praze. Benátské malířství 18. Století. Katalog*, Praga: Středočeské Tiskárny.
Simonson, George A. (1904). *Francesco Guardi 1712-1792*. London: Methuen.
Suárez San Pablo, Fernando (2015). «La politique de restauration des peintures des musées nationaux (1930-1950)» [online]. *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, 7, octobre, 33-45. Disponible à l'adresse URL `http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero7octobre-2015/suarez.pdf`.
Taddia, Paola; Veronesi (2012). «Le collezioni Supino e Volpe nella Biblioteca e Fototeca "I.B. Supino"». Pigozzi, Marinella (a cura di), *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*. Piacenza: Edizioni Tip.Le.Co., 19-25.
Tavano, Sergio (2012). «Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia». Ferrari, Serenella (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 18-19 settembre 2008). Udine: Forum, 199-220.
Valeri, Stefano; Brandolini, Roberta (2001). *L'Archivio di Lionello Venturi*. Milano: Medusa.
Valeri, Stefano (a cura di) (2015). «Lungo le vie del giudizio nell'arte. I materiali dell'Archivio di Lionello Venturi nella Sapienza Università di Roma». *Saggi di storia dell'arte*, 44. Roma: Campisano.
Verougstraete, Hélène; Van Schoute, Roger; Bruyns, Élisabeth (eds.) (2004). *Fake or not*

fake. Het verhaal van de restauratie van de Vlaamse Primitieven = Exhibition catalogue (Bruges, Groeningemuseum, 2004, November 26th-2005, February 28th). Gent: Ludion.

Zampetti, Pietro (a cura di) (1965). *Mostra dei Guardi = Catalogo della mostra* (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 6 maggio-10 ottobre 1965). Venezia: Alfieri.

Zanasi, Stefano (2015), «Il collezionismo, il mercato dell'arte antica oggi ed il ruolo emergente di una nuova figura: l'art advisor». *Valori Tattili*, 5/6, 34-39.

Zeri, Federico (1999). *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*. Redazione a cura di Ludovica Ripa di Meana. Vicenza: Neri Pozza.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Per l'edizione delle *Lettere sopra la pittura grottesca* di Pirro Ligorio

Damiano Acciarino
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This contribution brings new information to light regarding the conceptual development of grotesque decoration in late Renaissance art. Three unpublished letters written by Pirro Ligorio are analysed. These scripts are a product of the cultural context of the Counter-Reformation, the artistic aspects of which were pioneered by Gabriele Paleotti, who requested Ligorio's opinion on grotesque paintings before the publication of his *Discorso*. By comparing these letters with Paleotti's book and other writings by Ulisse Aldrovandi and Federico Pendasio, it is possible to bring new elements to the Renaissance debate on this ornamental style.

Keywords Antiquarians. Grotesque. Nature. Pirro Ligorio. Gabriele Paleotti. Ulisse Aldrovandi. Federico Pendasio.

1 Introduzione

Quando all'inizio dell'anno 1581 l'erudito napoletano Pirro Ligorio (1513-1583), all'epoca di stanza a Ferrara (Occhipinti 2011; *DBI* 2005; Gaston 1988), si apprestava a scrivere tre lettere sulle grottesche, il dibattito sul tema era ormai prossimo al suo apogeo. Durante il Rinascimento, le grottesche erano state variamente oggetto di discussione da parte di umanisti e artisti con l'intenzione di comprenderne la natura e di collocarle all'interno dei più ampi schemi della pittura antica. A partire dalla riscoperta della Domus Aurea a Roma (1479 ca.), evento discriminante nella storia di questo genere artistico (Zamperini 2007, 90-119; Dacos 1967, 1968, 1969), e grazie allo sviluppo di una nuova sensibilità nei confronti della tradizione classica che si andava consolidando tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo (Garin 1952; Weiss 1969; Witt 2000; Stahl 2009), si schiuse agli occhi degli antiquari una forma decorativa fino ad allora sconosciuta che poneva problematiche interpretative nuove.

Così, alcune tra le più illustri penne del tempo cominciarono a investigare le ragioni di queste pitture, donde venissero, a cosa fossero finalizzate, dove fossero originariamente disposte, ecc. Intorno a questi e altri più specifici quesiti, soprattutto verso la metà del Cinquecento, si susseguirono le opinioni di Sebastiano Serlio (1537), Anton Francesco Doni (1549), Giorgio Vasari (1550), Daniele Barbaro (1556). Tuttavia, in considerazione dei significati metaforici e allegorici di cui le grottesche venivano spesso investite, questi autori sembravano interrogarsi anche sulla liceità morale di riprodurre nell'arte coeva tale costrutto, da subito apparso perturbante alle loro coscienze (Zamperini 2007, 120-191; Scholl 2004).

Nonostante il fronte censorio potesse comunque avvalersi dell'autorità di fonti classiche – soprattutto Vitruvio (*Arch*. 7. 5), il più celebre avversatore di questi 'insogni' – il genere dilagò velocemente, al punto da prendere piede non soltanto negli apparati di carattere profano, ma addirittura nelle chiese, sconfinando pericolosamente nell'arte sacra proprio durante l'espansione del Protestantesimo con tutte le sue tendenze iconoclaste (Alberigo 1958; Ossola 1971; Jones 1995; Mansour 2003; Firpo 2010; Noyes 2013; Prodi 2014).

Un momento determinante per la speculazione rinascimentale sulle grottesche coincise con la promulgazione dei decreti *de imaginibus* del Concilio di Trento (1563) volti a riformare i canoni della rappresentazione artistica in ambito religioso, tali da inaugurare un vero e proprio stile postridentino (Prodi 1962). Le grottesche caddero tra le rappresentazioni sconsigliate, in quanto non convenienti nel significante e nel significato, come emerge soprattutto nella trattatistica di fine secolo capeggiata dall'opera del cardinale bolognese Gabriele Paleotti, il *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* dato alle stampe nel 1582. Non mancavano comunque opere di

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-11
Submission 2016-07-12 | Acceptance 2016-08-19 | © 2016

carattere apologetico, individuabili per esempio nei *Libri delle Antichità* di Pirro Ligorio – in particolare nel *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti, e massimamente de la pittura, de la scoltura e dell'architettura*[1] – oppure in alcuni capitoli del *Trattato dell'arte de la pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo (1584) o nell'opera di Giovanni Battista Armenini, il *De' veri precetti della pittura* (1586).

In tale contesto nascono le tre lettere di Pirro Ligorio, che appaiono oggi degne di rinnovato interesse e che, soprattutto per le posizioni originali sviluppate in relazione ad altri scritti, meritano di entrare nel canone delle fonti principali sul tema. Delle questioni di carattere filologico ed ecdotico si parlerà in un secondo contributo già in corso d'opera, ove sarà proposta un'edizione con corrispondente nota al testo.

2 Datazione e genesi compositiva

Queste epistole sono autografe e conservate a Bologna presso l'Archivio Isolani;[2] furono inizialmente definite da Paul Oskar Kristeller (1990) nell'*Iter Italicum* «lettere sulla pittura antica» (5.1, 506), e potrebbero oggi essere ribattezzate *Lettere sopra la pittura grottesca*, rievocando e sintetizzando le formule che l'autore medesimo utilizzava per appellarle di fronte ai suoi destinatari: nella prima (I) dichiara di scrivere «per obedire alla domanda sopra i dubbii della Pittura Grottesca» (f. 1*r*); nella seconda (II) per rispondere «sopra delli dubbii, che hodiernamente sono sopra della Pittura Grottesca» (f. 5*r*); infine nella terza (III), leggermente posteriore alle altre, si riferisce al proprio «discorso delle pitture antiche, che da' moderni sono dette Grottesche» (f. 9*r*).

Le tre lettere sono indirizzate a due destinatari: Giulio Masetti vescovo di Reggio Emilia e ambasciatore della famiglia d'Este a Roma (I) (Tiraboschi 1783, 176-178), e Alessandro Manzoli a Bologna (II-III) patrizio bolognese vicino agli ambienti del cardinale Jacopo Sadoleto (Guerrini e Ricci 1887, 6). Solo due dei tre documenti epistolari risultano datati poiché un'estesa bruciatura nella parte inferiore dei fogli impedisce la lettura di luogo, data e firma in uno dei manoscritti (II). Un riferimento cronologico plausibile può essere comunque ricostruito in base alle datazioni delle altre lettere, 9 gennaio 1581 (I) e 22 febbraio 1581 (III): alla luce di tale arco temporale, è ipotizzabile che il reperto senza data cada tra questi due termini, rispettivamente *circa quem* e *ante quem*.

L'analisi della datazione in rapporto con la genesi dei testi può offrire ulteriori spunti di riflessione. Infatti, a differenza di quanto riportato nel volume 3 degli *Scritti d'arte del Cinquecento* a cura di Paola Barocchi (1977), queste lettere non possono essere considerate carte preparatorie dei capitoli sulla pittura grottesca dell'*opus magnum* del Ligorio, i *Libri delle Antichità* («Pirro Ligorio che in tre lettere abbozzò delle argomentazioni poi raccolte nella voce 'Grottesche' della sua manoscritta enciclopedia») (Barocchi 1977, 2619), bensì devono essere intese come una riscrittura dei passi di quest'opera, finalizzata però a rispondere in modo diretto alle richieste dei mittenti. Ciò emerge ripetutamente in tutti i testi, là dove Ligorio rimanda alle più estese argomentazioni del trattato rimasto in forma manoscritta: «secondo havemo osservato nella nostra opera *Dell'Antichità*» (f. 1*v*) (I), «di quante nell'opera *Dell'Antichità* vi havemo scritto» (f. 4*r*) (I), «secondo havemo affermato nella nostra opera *Dell'Antichità*» (f. 5*v*) (II), «et così come gli havemo veduti gli havemo riferiti nella opera *Dell'Antichità et Curiosità* di Pyrrho» (f. 9*v*) (III), «Et me ne rincresce che la mia opera non sia posta alluce» (f. 11*v*) (III).

Questa nuova destinazione d'uso aiuta a comprendere meglio la natura dei testi esaminati, in relazione al contesto culturale da cui scaturirono. Come già messo in luce da Paolo Prodi (1962), le lettere del Ligorio nascevano per offrire un consulto a Gabriele Paleotti sulla questione delle grottesche durante la redazione del suo trattato sulle immagini, avendo incaricato due suoi sodali (Masetti e Manzoli) di acquisire informazioni presso l'erudito napoletano. La cosa più rilevante, però, riguarda l'intenzione con cui Paleotti si pose nei confronti delle risposte ricevute: egli costruì parte delle sue obiezioni e critiche proprio in opposizione ai testi ligoriani. E Ligorio, essendo forse a conoscenza della prevenzione del suo reale interlocutore, tentò di offrire una lettura che in qualche modo ria-

1 ASTo ms. a, II, 16 (vol. 29); Zamperini 2007, 174-175 data le pagine sulle grottesche del Ligorio intorno al 1570; solo l'edizione critica del passo potrà gettare nuova luce sulla questione, anche in considerazione del testimone BAV Ottob. Lat. 3368.

2 F. 30/16, cartone 58, Varia = F. 30. 99. 16.

bilitasse (o cercasse di riabilitare) tale genere decorativo agli occhi della censura. Così almeno sembrerebbe emergere dal confronto puntuale tra questi testi.

Ivi risiede anche il problema della custodia delle arti. Pirro Ligorio, attraverso le sue lettere, si ergeva a paladino delle grottesche, facendo leva sulle informazioni precedentemente stilate nei suoi trattati, riutilizzandole per dirimere una controversia: egli voleva custodire un genere decorativo proveniente dall'arte antica che rischiava di non essere compreso dal suo tempo e quindi equivocato. Allo stesso modo, Gabriele Paleotti, nelle pagine del suo *Discorso*, cercava di introdurre un'idea di arte costruita sui precetti tridentini, escludendo le grottesche dal canone rappresentativo, al fine di custodire gli occhi del suo pubblico da potenziali iconografie travianti. In quest'ottica, le *Lettere sopra la pittura grottesca* rappresenterebbero la fase mediana di un processo evolutivo del pensiero sulle grottesche del Ligorio, di cui è possibile cogliere gli intenti in relazione ai prodromi (la prima redazione presente nei *Libri delle Antichità*) e in opposizione agli esiti (le confutazioni del Paleotti).

3 Ligorio e le grottesche

Il pensiero di Pirro Ligorio su questa forma decorativa, come espresso nel suo trattato enciclopedico, è ampiamente noto, sin dal primo studio condotto da David R. Coffin (1955), e variamente sviscerato dalla bibliografia susseguente (Kayser 1963; Dacos 1969; Chastel 1988; Morel 1997; Scholl 2004; Zamperini 2007). Tuttavia, vale la pena di ristabilirne almeno sinteticamente le posizioni, per far emergere eventuali differenze o marcate affinità con le lettere.

In buona sostanza, l'erudito napoletano considerava il problema delle grottesche in prospettiva storico-antiquaria: voleva spiegare il significato di tali dipinti come apparivano in antichità, nel tentativo di dimostrare l'assoluta coerenza dell'ideazione con le finalità pedagogiche e morali. Ciò si manifestava in un dettagliato elenco di simbologie con rispettivo significato, nel tentativo di mettere a disposizione dei suoi lettori gli strumenti per decodificare un linguaggio tanto criptico quanto multiforme. Così, anche le deformazioni, definite 'proteismo metamorfico' (Dacos 1969, 131), servivano a giustificare l'eterogeneità dell'immaginario.

Nei *Libri delle Antichità*, numerose espressioni richiamano questa prospettiva (Barocchi 1977): «e se bene al vulgo pareno materie fantastiche, tutte erano simboli e cose industriose, non fatte senza misterio» (2668), «e queste fantastiche pitture per ciò pareno lusioni, e sono ancora con concetti ragionevoli», «Per ciò dunque, se alcuni pareno cose false e vane, dalli dotti furono sempre stimate come figure di cose morali e di cose imitate dalla natura», «fanno una sinfonia, se bene pareno assinfoniche» (2670), «Laonde avemo da credere che le pitture grottesche de' gentili non siano senza significazione» (2676).

L'eco di queste affermazioni si ripercuote anche nelle *Lettere*, dove Ligorio affermava che l'ideazione delle grottesche aveva sempre un fondamento intellettuale, tale che «noi non habbiamo da credere che non siano cose ritrovate da qualche bello ingegno philosophicamente et poeticamente rappresentate» (f. 2*v*) (I), ribadendo la loro finalità pedagogica nel complesso della struttura architettonica e instaurando un significativo parallelo con le biblioteche: «ma furono fatte et ornate de tale pittura per cosa morale da edificare gli ingegni et l'animi di tutti coloro che vi dimoravano, percioché nelle ville non mancavano le librarie et le cose necessarie alle bisogne delle eruditione che edificano questa vita de' mortali» (f. 5*r*) (II). La trasmissione della conoscenza deputata alle grottesche, però, aveva un alfabeto proprio che bisognava saper declinare nella funzione simbolica della rappresentazione: «nondimeno, non si può, se non per consideratione de tutte le cose, che non siano fatte et accettate in essa pittura per symbolica ostentatione» (f. 6*r*) (II). Per Ligorio le grottesche erano dirette a uno scopo di carattere educativo che si concretizzava nella trasmissione di insegnamenti morali attraverso la descrizione favolistica: «Elleno veramente sono, come nell'altra mia lettera scrisse, cose morali, destine in favole» (f. 10*v*) (III). Tali parole rientrano perfettamente in quella tradizione geroglifica che aveva pervaso il Rinascimento dal primo ritrovamento dell'Orapollo e che, attraverso un sistema espressivo esoterico, si proponeva sempre uno scopo didascalico (Seznec 1990, 131-135).

4 Le grottesche e la natura

Dalla lettura simbolico-didascalica scaturisce il secondo polo di interesse del pensiero ligoriano sulla materia: il rapporto tra le grottesche e la natura. La relazione tra questi due elementi,

apparentemente incompatibili proprio a causa della carica anti-naturalistica di tali immagini, risiedeva per Pirro Ligorio proprio nella costruzione simbolica degli elementi rappresentati. Infatti, nelle grottesche si potevano intravedere i connotati di un'indagine fisico-biologica espressa in forma allegorica, attraverso la quale era possibile giungere all'apprendimento delle leggi morali. Questo slittamento semantico, che indicava la continuità tra la ricerca scientifica e la funzione pedagogica, non è avvertibile nei *Libri delle Antichità*, dove Ligorio dichiarava solamente che le grottesche «in parte imitano le cose della natura nelle frondi, nell'animali [...]» (Barocchi 1977, 2668). Nelle *Lettere*, invece, la riflessione su questo snodo sembra accentuarsi al punto da rappresentare uno dei nuclei di maggiore interesse nella sua rinnovata meditazione. In particolare, nella prima lettera ad Alessandro Manzoli (II) è attestato che le grottesche «quantunque parano come false fuori di natura, sono pure cose che dichiarano le cose della riflessa natura» (f. 6*r*) e «che non siano altro che cose coperte dell'antichi poeti in le cose della physica» (f. 6*r*). Le grottesche dunque avrebbero riprodotto la natura, sebbene potessero apparire estranee alla natura stessa; anzi, avrebbero rappresentato un velame allegorico («cose coperte») equivalente a quello adottato dai poeti antichi per descrivere le manifestazioni della natura. Tale posizione può essere ben sintetizzata con le parole di Giovanni Paolo Lomazzo (1587): in uno dei componimenti proemiali dei suoi *Grotteschi* (Ruffino 2006, XIV-XVI) – opera poetica volta a rendere in versi le eccentricità di tali rappresentazioni provenienti dalle caverne – viene esplicitamente indicata la loro funzione investigativa capace di schiudere i meccanismi universali favorendo il transito da una dimensione fisica a una metafisica (10):

> Nasce il bizzar Grottesco, a cui s'apprende
> ogni spirto gentil, dal naturale,
> fra cavi, e più alto poi spiegando l'ale,
> dimostra tutto quel, ch'a noi s'estende.

Lomazzo ribadisce ancora questo concetto nella sezione autobiografica dell'opera, affermando che la sua versione poetica delle pitture grottesche nasceva dall'osservazione e dall'imitazione dei fenomeni naturali e non da una meccanica riproduzione stilematica di modelli assunti acriticamente («che non son fatti a studio, ma a natura») (Ruffino 2006, XIV).

In quest'ottica, il legame simbolico con la natura che si voleva attribuire alle grottesche potrebbe aggiungere ancora qualcosa sulla genesi compositiva delle lettere e sugli scopi che l'autore si prefiggeva. È probabile che la tendenza a connettere tale decorazione allo studio della natura (in una prospettiva scientifica e filosofica – l'uso del termine 'physica' non sarà casuale) abbia a che fare con gli studi del naturalista e botanico bolognese Ulisse Aldrovandi e con le relazioni che egli intesseva con Gabriele Paleotti soprattutto durante la stesura del *Discorso* (Prodi 1967, 538-543). Aldrovandi partecipò attivamente alla revisione di quest'opera, offrendo la propria opinione su molteplici passi in diverse fasi redazionali e contribuendo sostanzialmente a sviluppare il concetto di arte basata sull'imitazione della natura in concomitanza con la crescita degli studi di ambito scientifico. In quest'ottica bisogna intendere quelle urgenze di estromettere trasfigurazioni simboliche e allegoriche dagli apparati decorativi, da cui si sarebbe costituita quell'impronta al «realismo naturalistico-storico» nella visione artistica del Paleotti (1967, 537-539).

L'Aldrovandi fu consulente del Paleotti anche sulle grottesche,[3] avendo indirizzato al suo interlocutore un *Discorso sopra la pittura grottesca* il 6 dicembre 1580, una lettera con alcuni *Avvertimenti sopra i capitoli della pittura* datata il 21 gennaio 1581 e un'altra *Lettera sopra il metodo che tener debbon i pittori nel dipingere animali e piante* del 1 novembre 1581. Nel primo testo, per esempio, il botanico bolognese affermava che «Non è dubbio alcuno, che la pittura debbe essere un essempio et imitatione di tutte le cose naturali che sono oggetto del senso [...] et altre cose artificiali che hanno per materia le naturali» (f. 484*r*) e che, proprio per questo motivo «si può dire veramente delle grottesche, che non essendo fondate sopra le cose di natura, siano una pittura vana» (f. 485*r*). Se si mettono in relazione le date e gli argomenti di questi scritti con le compilazioni ligoriane, emerge come questa prossimità cronologica e tematica assuma i connotati di un discorso contrapposto concretizzatosi nella sua forma complessa solo nelle pagine del trattato del cardinale bolognese.

Per vedere come questi principi fossero applicati basta scorrere il secondo libro del *Discorso*. In tutti i capitoli precedenti all'ampia digressio-

3 BUB, Aldrov., 035, ff. 210a-217a; 097, ff. 465-480; 097, ff. 484a-488a.

ne critica alle grottesche, si preparava il campo epurando dal canone dell'arte sacra molteplici elementi costitutivi del genere, censurando per esempio le pitture 'erronee', 'vane', 'mostruose', 'inette', 'apocrife', 'superstiziose', ecc. (Paleotti 1582, 109-121; 126-140; 176-217). Inoltre, Paleotti si premurava di salvaguardare la veridicità delle immagini al fine di evitare che diventassero dannose per il fruitore (104). Infatti, dalla perversione dell'ordine naturale delle cose, «nasce gran parte della confusione in tutte le cose del mondo, et nelle scienze, et nelle arti, et nelle virtù» (127b), che proprio «per essere contrarie alla virtù ci sviano dal sommo bene» (128a). Quindi una fedele descrizione della natura sembrava favorire la trasmissione delle leggi morali, al punto da consentire anche il raggiungimento della salvezza. In quest'ottica, la natura doveva essere limitata alla rappresentazione solo secondo il suo 'senso letterale' (130a).

Anche Ligorio ebbe rapporti con l'Aldrovandi, ancorché in circostanze diverse: i due ebbero occasione di conoscersi a Roma già nel 1549, quando entrambi compivano studi antiquari sulle rovine della città (Bober 1988); e ciò li approssima quantomeno nella reciproca conoscenza del metodo, pur a uno stadio ancora primitivo. Il fatto che nelle *Lettere* Ligorio cercasse di stabilire un legame concreto, anche se indiretto, tra le grottesche e gli studi naturalistici, potrebbe però indicare la volontà di avvicinare (o addirittura simulare) il pensiero scientifico sull'asse Paleotti-Aldrovandi, nel tentativo di sovvertire le principali ragioni della loro estromissione dal canone.

Riabilitare le grottesche instaurando una relazione originale con l'immaginario naturalistico venne probabilmente percepito come una minaccia dal Paleotti, che subito tentò di arginare ogni potenziale vulnus della propria teorica artistica. Così, nel capitolo XXXII del secondo libro del *Discorso*, intitolato *Si risponde ad alcune obiettioni, che sogliono addursi in diffesa delle Grottesche* (Paleotti 1582, 238a-241b), egli sembrerebbe contestare proprio questo punto della dissertazione dell'erudito napoletano, affermando apertamente che la decorazione grottesca non rientrava nella categoria del vero né in quella del verosimile e che «non solo ripugna alla verità del fatto, ma ancora alla possibilità della natura» (240a), e che non poteva essere difesa appellandosi al «senso della moralità, et allegoria che dentro vi porta» (240b). Quindi, da queste parole emerge come quel 'riflesso della natura' riconosciuto nelle grottesche dal Ligorio non fosse condizione sufficiente per accreditarle tra le rappresentazioni naturalistiche e che la loro interpretazione non potesse prescindere da sovrasensi che ne minassero la ricezione e gli scopi pedagogici (234-235). Inoltre, sconfessare l'uso dell'allegoria paganeggiante aveva un'intenzione ben precisa: ribadire semplicità e universalità del messaggio cristiano in opposizione all'ambiguità della simbologia criptica, che finiva invece per corrompere l'osservatore (240b-241a). Tali obiezioni sembrano quindi calibrate proprio sull'affermazione di ammissibilità promossa invece dal Ligorio nelle *Lettere*, dimostrando a quali scopi fossero compilate e quali reazioni invece avessero procurato nel loro destinatario.

5 Collocazione e convenienza

Un altro notevole punto di contatto tra le *Lettere* e il *Discorso* riguarda la tipologia delle grottesche, quelle cioè di matrice antica in opposizione alle moderne. Ligorio sulla questione è chiaro: sin dalla redazione dei *Libri delle Antichità*, affermava che le rappresentazioni antiche veicolavano quei significati morali sotto il velo dell'allegoria, ma che «i moderni, imitando tali antichità, le fanno senza significato e senza istoria» (Barocchi 1977, 2668) oppure che «i moderni, facendole accaso, non sono da loro state intese sin qui» (2684). Ligorio affermava anche che l'approccio superficiale da parte dei moderni era dovuto a un'ignoranza dell'origine, tale da provocare il giudizio negativo che intorno ad esse si andava formulando («Sono stati alcuni moderni, che non sapendo la verità di tale pittura e la sua origine, l'han chiamate grottesche et insogni e stravaganti pitture anzi mostruose») (2671). E addirittura arrivava a postulare che l'imitazione superficiale delle grottesche antiche finiva per sminuire e svuotare anche lo stretto rapporto con la natura che avevano in origine (2687):

> [...] perciò che ogni cosa rappresentata dalli essempli di natura, è più bella e più dilettevole che non sono quelle che si fanno per bertuzzia delle ritrovate, senza simiglianza naturale e senza significazione delle natura accompagnata con quella delli simboli delle virtù o iddee delle umane passioni, et in rappresentare il male et il bene ei colpi di fortuna.

Anche nelle *Lettere*, la vuota imitazione delle decorazioni antiche da parte dei moderni viene biasimata, seppur in modo meno perentorio e so-

lo in chiusura dell'ultima epistola (III). I termini utilizzati dal Ligorio sono sovrapponibili a quelli del trattato e richiamano la mancanza di significato con cui le grottesche della sua epoca venivano effigiate, ponendo ancora una volta l'accento sullo iato rispetto alle rappresentazioni antiche:

> Questa eruditione ce rappresenta la suddetta pittura che non è simile a quello che i moderni pittori senza significato dipingono, ch'è non solo a loro poca laude, ma quasi che vergogna recano a chiunche le fa senza significato dipingere (f. 12*r*)

Ciò aveva generato, sempre secondo l'erudito napoletano, un problema di appropriatezza, in quanto gli antichi, a differenza dei moderni, rappresentavano le grottesche aderendo a un codice intellegibile e con finalità pedagogiche. L'intera questione, però, va ancora una volta considerata in rapporto al *Discorso* del Paleotti, che amplia notevolmente i confini del dibattito chiamando in causa l'origine del nome, la collocazione in ambito architettonico e la convenienza rappresentativa. Al capitolo XXXX, intitolato *Perche causa da gli antichi, et da' moderni siano state abbracciate le Grottesche, conservandosi questo nome* (232b-234a), sosteneva l'opinione che le grottesche in antichità fossero definite tali, in quanto utilizzate per dipingere le cripte delle case, connotandole quindi già in origine come inferne. L'insistenza su questo punto mirava a sostenere l'illegittimità del travaso fattone dai moderni fuori dalla collocazione originaria, andando a ornare ambienti che non risultavano consoni. Paleotti, circoscrivendo il contesto all'arte pagana, ammetteva quindi una certa convenienza delle grottesche quando presenti in un contesto 'grottesco' («così queste pitture, che per certa convenientia potevano passare in quelle caverne delle grotte») (232b).

Inoltre, bisogna considerare quanto il cardinale affermava in un capitolo precedente della sua opera riguardo la mitologia, intitolato *Delle pitture di Giove, di Apolline, Mercurio, Giunone, Cerere, et altri falsi Dei* (121-125), in cui tale soggetto, anche quando raffigurato esclusivamente con finalità decorative, veniva considerato come non edificante per un pubblico cattolico, cioè che «grandemente offende gli occhi pij de' christiani» (124a). Per tale ragione, secondo il Paleotti, queste immagini dovevano essere relegate «in luoghi tanto remoti» (124b) in modo da essere distinte immediatamente (anche per ubicazione) da quelle sacre. Così, sembra emergere una certa analogia con la destinazione proposta per le grottesche, confinate proprio 'lontano dagli occhi' in un esilio sotterraneo.

In quest'ottica, le posizioni del Ligorio potevano apparire estremamente pericolose per la speculazione del *Discorso*. Dichiarare infatti che le grottesche dei moderni erano inadeguate perché prive di significato lasciava spiragli a ipotetici sovvertimenti di tale verdetto, qualora i moderni avessero cominciato a rappresentarne seguendo organici programmi iconologici. Quindi, legare indissolubilmente la loro collocazione a uno spazio architettonico che ne determinava la convenienza poteva contribuire a rafforzare la condanna del genere decorativo, in base a un'endemica incompatibilità con i nuovi canoni.

È ragionevole credere che il Paleotti abbia potuto costruire tali argomentazioni ancora una volta grazie a, o meglio, in contrasto con le posizioni ligoriane delle *Lettere*. Infatti, nella terza epistola (III), indirizzata, come detto, allo stesso destinatario della seconda, Ligorio si sforzava di provare che le grottesche erano dipinte in ogni ambiente dei palazzi antichi, ribadendo la convenzionalità del nome e riaffermando come potessero essere definite pittura antica senza rischio d'equivoco. Questa lettera risulta il seguito della precedente e non è da escludere che esistesse una replica non pervenuta in cui le sue posizioni fossero in qualche modo criticate. Così, anche la distinzione onomastica assumeva una sfumatura polemica: sostenendo che l'appellativo 'grottesche' avesse origine moderna, Ligorio contrastava *ante litteram* la posizione del Paleotti, che invece nel *Discorso* avrebbe postulato l'antichità di questa dicitura motivandola proprio con l'originaria collocazione.

6 Conclusioni

Alla luce di quanto finora raccolto, sembra chiaro che Paleotti, attraverso i suoi collaboratori, sondasse le opinioni di un antiquario esperto qual era il Ligorio per ottenere eventuali obiezioni e organizzare le proprie posizioni preventivamente, in modo tale da non mettere a repentaglio i fondamenti del suo pensiero artistico.

Esiste un'altra lettera, che potrebbe comprovare questa situazione (Prodi 1967, 532 n. 20),

conservata sempre presso l'Archivio Isolani di Bologna,[4] datata 8 luglio 1581 e proveniente anch'essa dal cantiere del *Discorso*. Il mittente è il filosofo di ambiente padovano Federico Pendasio che scriveva a Giovanni Francesco Arrivabene, segretario del Paleotti, la propria opinione riguardo alle grottesche. Purtroppo, al momento, è impossibile accedere a questo documento, in quanto nel 2014 la Sovrintendenza dei Beni Archivistici dell'Emilia Romagna ha decretato la non consultabilità di queste carte a causa del loro cattivo stato di conservazione.

Tuttavia, si può ipotizzare che il Pendasio, per sua formazione (Olivieri 1983), avesse offerto una lettura aristotelica della questione, soffermandosi forse proprio sul problema dell'arte come imitazione della natura, conferendo ulteriore sostanza filosofica alle posizioni del cardinale. Capire quanto profondo fosse il legame tra la risposta del Pendasio e le tre lettere del Ligorio sarà oggetto di trattazione altrove. Ma la varietà di materiale a cui il Paleotti ebbe modo di accedere dimostra il bisogno di ottenere ulteriori appigli speculativi per sostenere la propria teoretica delle arti figurative, alla luce della difesa delle grottesche dell'erudito napoletano.

A margine dell'intera questione, ci si potrebbe domandare se queste lettere non avessero anche un risvolto autobiografico. Agli esordi della sua carriera di artista Pirro Ligorio era un pittore di grottesche, come emerge da alcuni documenti che ne attestano l'attività a Roma già a partire dal 1542 (*DBI* 2005), e come appare dalla biografia redatta da Giovanni Baglione ne *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1624). Ivi non viene fatta aperta menzione di tali decorazioni; ma dall'ecfrasi di alcune facciate di palazzi romani, in particolare Palazzo Caetani all'Orso allora situato in Piazza Fiammetta, il riferimento alle grottesche risulta evidente: «[...] sotto v'è fregio di fogliame giallo con diversi vasi di chiaro, e scuro tramezzato; e sotto stavvi un figurone grande parimenti di chiaro oscuro, e sonvi diversi mascheroni gialli» (9). Ed è anche opportuno ricordare le decorazione del Casino di Pio IV in Vaticano portate a termine tra il 1558 e il 1561, ove sono ancora visibili una molteplicità di grottesche (Volpi 2010, 52-53).

Che Ligorio volesse difendere anche il suo operato o riabilitare una forma artistica di cui era stato fautore, rimane solo un'ipotesi. È invece accertato che la sua difesa delle grottesche derivava dalle sue esplorazioni antiquarie; e, pur limitandosi in apparenza alla custodia di uno stilema antico, offriva un repertorio iconologico vivo, predisponendolo al riuso secondo formule codificate e incoraggiandone il rinnovamento secondo una coerente impronta ermeneutica, che subiva, pur indirettamente, l'influenza del nascente pensiero scientifico.

Bibliografia

Alberigo, Giuseppe (1958). «Studi e problemi relativi alla applicazione del Concilio di Trento in Italia». *Rivista Storica Italiana* (70), 239-298.

Armenini, Giovanni Battista (1586). *De' veri precetti della pittura libri tre*. Ravenna: Tebaldini.

Baglione, Giovanni (1642). *Le vite de' pittori scultori et architetti*. Roma: Fei.

Barbaro, Daniele (1556). *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio*, Venezia: Marcolini.

Barocchi, Paola (a cura di) (1977). «Le grottesche». *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3, 2617-2701.

Bober, Philippe P. (1988). «Ligorio and Aldrovandi». Robert W. Gaston (ed.), *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Cinisello Balsamo: Silvana, 287-290.

Chastel, André (1988). *La grottesque*. Paris: Le Promeneur.

Coffin, David R. (1955). «Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara». *The Art Bulletin*, 37 (3), 167-185.

Dacos, Nicole (1967). «Graffiti della Domus Aurea». *Bulletin de l'institut historique belge de Rome* (39), 145-175.

Dacos, Nicole (1968). «Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea». *Dialoghi di Archeologia* (2), 210-226.

Dacos, Nicole (1969). *La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres: The Warburg Institute; Leida: Brill.

DBI (2005). «Pirro Ligorio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65.

Doni, Anton Francesco (1549). *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti*. Venezia: Giolito.

4 F. 30/4 (12), orig.; sempre presso l'Archivio Isolani è conservata un'altra lettera a Gabriele Paleotti sulle grottesche inviata da Camillo Paleotti: F.30.99.17. CN 58.

Firpo, Massimo (2010). *Storie di immagini, immagini di storia: studi di iconografia cinquecentesca*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Garin, Eugenio (1952). *L'Umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza.

Gaston, Robert W. (ed.) (1988). *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Cinisello Balsamo: Silvana.

Guerrini, Olindo; Ricci, Corrado (a cura di) (1887). *Diario Bolognese di Jacopo Rainieri*. Bologna: Tipografia Regia.Jones, Pamela M. (1995). «Art theory as ideology: Gabriele Paleotti's hierarchical notion of painting's universality and reception». Claire J. Farago (ed.), *Reframing the Renaissance: visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press.

Kayser, Wolfgang (1963). *The grotesque in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Kristeller, Paul Oskar (1990). *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other librairies*, 5.1. London: The Warburg Institute; Leida: E. J. Brill.

Lomazzo, Giovanni Paolo (1584). *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano: Pontio.

Lomazzo, Giovanni Paolo (1587). *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, diuise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi vsati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti*. Milano: Pontio.

Mansour, Opher (2003). *Offensive images: censure and censorship in Rome under Clement VIII, 1592-1605.* London: Courtauld Institute of Art.

Morel, Philippe (1985). «Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento». Marcello Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 13-32.

Morel, Philippe (1997). *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris: Flammarion.

Noyes, Ruth S. (2013). «*Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?*: Post–Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti». *The Catholic Historical Review* 99 (2), 239-261.

Occhipinti, Carmelo (a cura di) (2011). *Pirro Ligorio e la storia = Atti dell'incontro di studio* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 28-29 settembre 2007). Roma: UniverItalia.

Olivieri, Luigi (1983). *Certezza e gerarchia del sapere: crisi dell'idea di scientificità nell'aristotelismo del secolo XVI; con un'appendice di testi inediti di Pomponazzi, Pendasio, Cremonini*. Padova: Antenore.

Ossola, Carlo (1971). *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*. Firenze: L. S. Olschki.

Paleotti, Gabriele (1582). *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*. Bologna: Benacci.

Prodi, Paolo (1962). «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica». *Archivio italiano per la storia della pietà* (4), 121-212.

Prodi, Paolo (1967). *Il cardinale Gabriele Paleotti, 1522-1597*, 2. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Prodi, Paolo (2014). *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: Il Mulino.

Ruffino, Alessandra (a cura di) (2006). *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori: con la vita del auttore descritta da lui stesso in rime sciolte*. Manziana: Vecchiarelli.

Scholl, Dorothea (2004). *Von den Grottesken zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit.

Serlio, Sebastiano (1584). *I sette libri dell'Architettura*. Venezia: s.n.

Seznec, Jean (1990). *La sopravvivenza degli dei antichi*. Torino: Bollati Boringhieri.

Stahl, Alan M. (ed.) (2009). *The rebirth of antiquity: numismatics, archaeology and classical studies in the culture of the Renaissance*. Princeton (NJ): Princeton University Library.

Tiraboschi, Girolamo (1783). *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del serenessimo signor duca di Modena […]. Tomo III*. Modena: Società Tipografica.

Vasari, Giorgio (1550). *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Firenze: Torrentino.

Volpi, Caterina (2010). «La decorazione». Daria Borghese (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*. Torino: Allemandi, 44-57.

Weiss, Roberto (1969). *The Renaissance discovery of classical antiquity*, Oxford: B. Blackwell,

Witt, Ronald G. (2000). *'In the footsteps of the ancients': the origins of Humanism from Lovato to Bruni.* Leida: Brill.

Zamperini, Alessandra (2007). *Le Grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*. San Giovanni Lupatoto: Arsenale Editrice.

Venezia Arti [online] ISSN 2385-2720
Vol. 25 – Dicembre 2016 [print] ISSN 0394-4298

A Different Caucasus
Early Triumphs of Photography in the Caucasus

Karina Solovyova and Inessa Kouteinikova
(Russian Museum of Ethnography, Sankt-Peterburg, Russia)

Abstract Many key episodes in the history of Russian colonialism were recorded in photographic images made after the fact, as the events predated the invention of photography. A remarkable example of the shared collaboration and commutative value between photography and architecture is provided by the work of several nineteenth century Russian and international photographers in the Caucasus. Be them skilled photographers of architecture such as Edward Wesley and Dmitri Ermakov, or professionals depicting sites of military and political events, eighteenth century photographers in the Caucasus provide a splendid example of how photography would lay across several fields at its beginnings: from craft to commerce, from political celebration to media purpose, from ethnographic and architectural documentation to mere artistic aims. Following the footsteps of artists travelling in the Caucasus, the paper will show how photographers thus became agents of a complex process by which eyewitness was recorded and became part of a growing body of knowledge about the character of Caucasus. The images they produced belonged to a field of cultural production that concluded inventories and scholarly research, museum collections of ethnographic paraphernalia and architectural fragments; photographic archives and picturesque views of a more commercial nature. Operating on a number of different levels, photographs of architectural monuments and historical sites intersected significantly with the Russian project of colonizing the Caucasian subcontinent.

Keywords Caucasus. Early photography.

1 Geography as a Future Vector of Photography

To understand the fundamental geographic problems facing the Caucasus[1] it is enough to look at the map (fig. 1): situated between the Black and the Caspian Sea, the Caucasian mountain range stretches over one thousand kilometres, forming a geographical barrier between the Russian steppes and the northern parts of the Middle East. Precisely because of its topography, the peoples of the Caucasus are divided into small ethnic entities, with its own language, often unable to communicate with its closest neighbours. Thus, Caucasians live in a rough neighbourhood, if one is to use Tim Judah's words from his review of Thomas de Waal's book, *The Caucasus: An Introduction*.[2] Precisely because of the protective mountain range, the region has attracted peoples and tribes from the earliest of times. It still boasts one of the largest numbers of ethnic groups and languages in the world. Over the centuries, neighbouring powers such as Persia, the Ottoman and the Russian Empires, repeatedly attempted to conquer it, but were always met with Caucasian resistance. The increasing number of revolts and internal collisions that tore the majority of Caucasus apart, contributed to the image of the Caucasus as dangerous and politically unstable.

1 *The Caucasus* (*Kavkaz*): the mountain part of Eurasia laying between the Black and Caspian seas, at the crossing of Europe and Asia, the territory covers Russia, Georgia, South Ossetia, Abkhazia, Azerbaijan and Armenia (source: Encyclopedia Britannica). The Caucasus remained a part of the Soviet Empire until its dismantlement in 1991. Today, the regions that lie to the south of the mountain range are divided into three independent countries: Georgia and Armenia, both ancient Christian states, and a Muslim Azerbaijan, which was established in 1920 by the Soviet government, and formerly ruled by various foreign powers. The northern territories consist of autonomous Muslim entities within Russia.

2 Cf. de Waal, Thomas (2012). *The Caucasus: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-12
Submission 2016-07-13 | Acceptance 2016-09-23 | © 2016

Figure 1. *Karte des Kaukasischen Isthmus Entworfen und gezeichnet von J. Grassl*. 1865. Location unknown

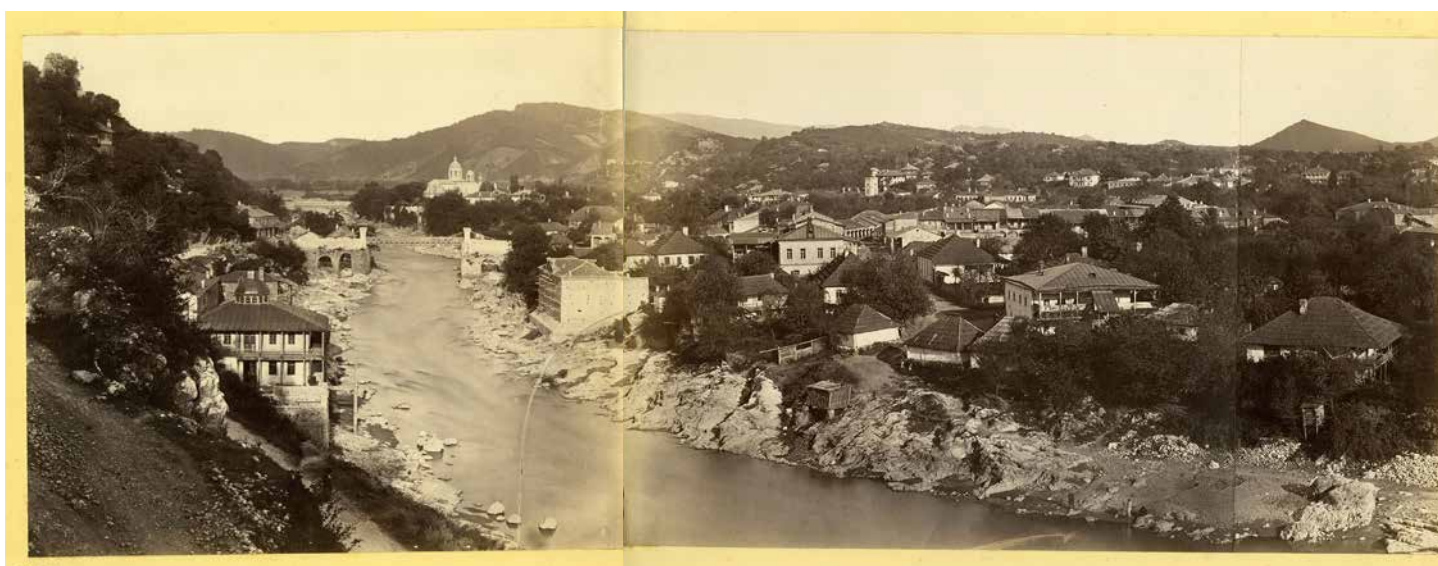
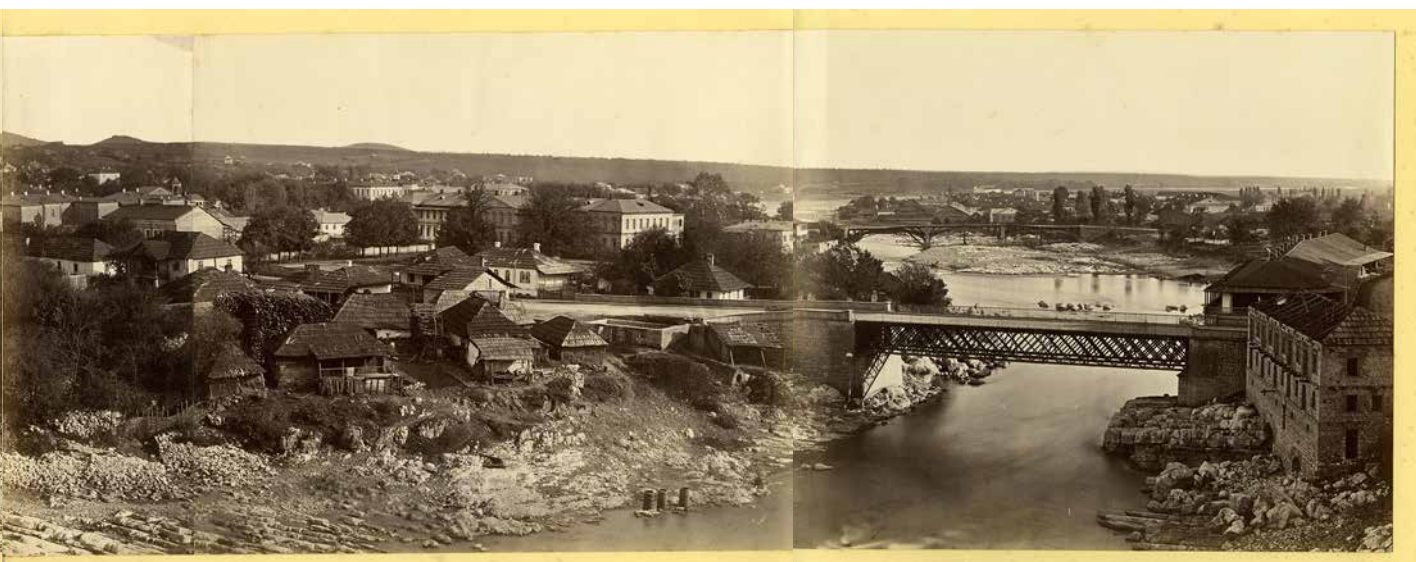



Figure 2. Edward Westley, *The Panorama of Kutaisi*. 1866. From the Album of the Kutaisi region. REM, coll. 5346-1

2 A Cradle of Russian Photography

Little is known about the early years of photography in the Caucasus. It began as a craft technology that lent its resources to the imitation of an art – portrait and landscape paintings. During 1843, Sergey L. Levitzky marked his sojourn in the Caucasian spa resort, Mineralnye Vody, as a birthplace of the Russian photography. There he conducted myriad experiments in mixing chemicals and light effects. Unlike telephone or the automobile (both unfamiliar entities for Levitzky at the time), photography was not a tool. Rather, it was an unmistakable idiosyncratic formula and aesthetic format. Future graduates of the Russian Imperial Technical Society and the Military Typographic Department of the General Corpus in Saint Petersburg, who served in the Caucasus, saw in the craft a lot more. For them it was a knowledge of character, circumstance, the torrent of action and feeling that can be, when necessary, reduced to an evidence of a narrower sort: the appearance of a wound, the condition of a weapon, or the stretched railroad line. The images of the last phase of the Caucasian war (1853-1864) are rare – the full glory of documenting the disasters was given to Roger Fenton's Crimean valise in 1854 (Baldwin 2004). Institutions like the Russian Imperial Technical Society and the Military Typographic Department, both privileged schools founded and financed by the Russian military government, recognized the power of photography to create accurate historical records.

The period of 1850s is significant for our purposes because it points to an active study of the Caucasian territory and opens the long list of scientific publications about the area, including S. Maksimov's *Russian mountains and the Caucasian mountain people,* P. Nadezhdin's *Nature and People of the Caucasus*, E. Kovalevsky's *Essays on the Caucasian Ethnography*, etc. These works profusely assisted and profoundly affected the first travellers to the Caucasus. Responding to the growing appreciation of the Russian activities in the region, the Russian Imperial Geographic Society opened the Caucasian Department as early as in 1851. Not only were the politics changing, but the process and practice of photography had too. In 1855 the special section of pictorial photography (*svetopis'*) at the Military Topographic Department of the Caucasus was founded, recognizing the rich opportunities for the Russian scientists. Prince Aleksandr I. Bariatinsky (1815-1879), the formidable Caucasian governor, served as a president for both institutions.[3]

3 Within this context, it is possible to make an initial, though rather moderate, claim for the new role of Caucasian photography carried chiefly by the graduates and the members of the Military Typographic Department.

3 Early Photographers in the Caucasus

When the early cameras reached the Caucasus during the last decade of the Caucasian war, they were confronted with a very old culture of well-established traditions and modes of representation, both very different from those into which photography had been born. Until the late nineteenth century the medium spread mostly according to Russian presence, in a few major ports on the Georgian coast and major rivers, which were then the only places that Russian, European and the Middle-East merchants and missionaries were allow to trade and live. Not until the regaining of complete control of the region and illuminating of Shamil's (the Muslim's religious leader) long-lasting influence after appointing the Prince Bariatinsky as a mighty governor of the region, the successive Russian and foreign treaties 'opened' a growing number of towns and ports scattered along the Black sea and the Caspian coasts to international trade. Among these, Kutaisi (fig. 2), Batumi, Tiflis, Baku soon became the most important centres for foreign trade and, consequently, photography. During this period and up until 1900, photographers generally remained within short range of the ports and where their activities were well accepted: elsewhere, public prejudice against both cameras and foreigners could lead to precarious results. This is why early photography does not cover much of the mountain area, but only a limited number of places scattered over a very large area. This situation was melting down in the early 1900, when Russia re-established control over the territory by reintroducing the position of the *namestnik*, the Tsar's chief supervisor and governor of the region of a (literally) unlimited power.[4] Two successive *namestniks*, Prince Bariatinsky and Prince Vorontzov-Dashkov have fully enjoyed the privileges. The procuracies and the mandate of the governor were given back to the *namestnik* immediately after the tragic events of the Bloody Sunday, on the 9th of January 1905, as the Russian government sought to regain total control in the over-populated territories of the vast Empire. By that time, local photographers had already started businesses away from ports and major Caucasian cities. However, their number was too small for them to generate on their own an authentic photographic culture.

Although contemporary advertisements from local newspapers give some indication of photographers active in Caucasus from the 1850s, almost no photographs are known to have survived from the first one and half decades. One of the earliest recorded photographers is the Russian merchant, Nikolai A. Heiten, who took over a lithographic printing business in Vladikavkaz in the early 1860s, and opened the first photographic studio in 1864 that remained active until the mid-eighties.

Progress is difficult for us to track as most of the early photographers were visitors of whom, one hundred and fifty years later, no trace or significant work have been identified. What is certain is that the first generation of photographers in the Caucasus was either amateur or itinerant commercial parishioners. A great majority was dispatched from St Petersburg where the young officers have been trained at the Typographic Department of the General Corpus, as mentioned here earlier. By creating the Imperial Military Academy at the General Corpus in 1832, General A. Neidgardte insisted to open the special typographic department, aiming to train cartographers, geodesists, military engineers of exceptional skills and capacity to serve in the strategic regions of the Empire.[5]

4 A Lone Photographer: Viktor Vouytzky

Yet the above distinction is seldom as clean as it sounds in theory. The example of Viktor Vouytzky stands apart from the training pattern at the Typographic Department. One of the earliest known or identified photographers of the Russian Caucasus, Vouytzky was a descent of the impoverished Polish aristocracy who first settled in Vilno, and opened his first photographic studio in Kiev in 1850s on Fundukleev street.[6] Vouytzky departed from the prevailing taste for

4 The governor of the Russian Caucasus was given unlimited power over the political, economic, and legislative affairs, at some periods the financial services were also in his hands. Tsar Alexander II first granted such power to Prince Alexander Bariatinsky, and later to Prince Vorontzov-Dashkov in 1905, bringing them closer to the Prime-Minister seat. None of the Russian colonies, including the prosperous and vast Central Asia (1865-1920), enjoyed the same privileges.

5 On the training of the Russian officers at the Typographic Department, cf. Sergeev Sergej; Dolgov Evgenij. (2001). *Voennye Topografy Russkoj Armii / The Russian Army's Military Typographers*. Moscow: Topografičeskaja Služby.

6 He was entitled to photograph the burial procession of Taras Shevchenko, Ukraine's greatest people poet, on the 7th of May 1861. But even a scene like this, showing the aftermath of one's politically active life, is softened by the description

picturesque subjects, preferring the more rigorous and discipline approach that characterised much of his later work in Vladikavkaz, where he had established his last studio. He chose Vladikavkaz carefully – a relatively young place and remote Caucasian administrative centre at the Russia's peripheries, the city enjoyed many privileges of the active settlement with a rapid economic growth. The railroad branch between Vladikavkaz and Rostov-on-Don was completed by 1875. Built as a fortress in 1784 by Catherine the Great, Vladikavkaz was also the important seat of the Russian Army that only encouraged the displacement of the military officers. The number of photographers grew by year.

Already in 1867, possibly in connection with the opening of the First Ethnographic Moscow Exhibition, Vouytzky together with the Russian artist Aleksandr Rudkovski published the first Photographic Calendar of the Russian Empire,[7] with a strikingly beautiful Caucasian section. For this project, photographer and a painter become plain visual historians of the growing region. Scattered throughout the calendar also are images of the first civil institutions in Vladikavkaz. Vouytzky's early views of Vladikavkaz reveals this tendency, with the deep perspectival lines of the bridges leading the eye to the main subject of the picture, with a focus on the contrasting the sharply delineated links against the softness of details in the foreground. Using the massive structures to divide the composition into unequal quadrants, Vouytzky displayed a daring visual sensibility. These photographs, more than any other from the series, underline the singularity of a vision that set Vouytzky apart from the majority of his contemporaries and compatriots.

5 The Vouytzky-Barkanov Alliance between Culture and Commerce

Much of Vouytzky's later work is associated with the most innovative Caucasian photographer, Vladimir Barkanov. Barkanov's photography stays for the carefully staged, compositionally balanced and extremely informative (fig. 3). It later inspired the Central Asian military photographers to create updated versions of such pictures in the local context.

After opening their first photographic atelier in 1873 in the Georgian coast town of Kutaisi, the Barkanov-Vouytzky's professional profile was more concerned with giving a personal image to a multitude of the Caucasus. These portraits were cast in an almost uniform generic setting: the framed portrait or portrait locket, done in tintype or ambrotype or as a *carte de visite*. The commercial side of their business (described as "photographic goods") is revealing as it was published in the entrée of "Your Personal Guide and Travel Companion in the Caucasus":

> Photographic works by Vouytzky and Barkanov [studio]. Price for a single photograph with an ethnographic type in foreign clothes: 25 silver kopeks (uncoloured), or one silver rouble for a colour print. Public can also purchase photographs from the famous graphic images by [Theodor] Horschelt on various subjects from the Caucasian war. Consider buying them as only they can give a complete true impression of the war events. The quality of Horschelt images exceeds any lengthy [book] descriptions. Price for a single photograph is from one and half to two roubles.[8]

Responding to the growing appreciation of photography's commercial and cultural applications, Barkanov-Vouytzky alliance was part of this generation of hybrid photographers in the 1860s and early 1870s who sought to transform their experience and fascination with the medium into a professional practice, moving it closely to the 'high art' of painting and drawing.

Differences of class as well as circumstances might decide the nature of the portrait. The successful Tiflis studio of Dmitrii Ermakov,[9] whose artistic aspirations were never in conflict with his inventing and business skills, could indeed sell

of the photograph in the newspaper *Kiev's antiquities*: "The coffin with Shvchenko's body brought from St Petersburg was placed on the Church yard, surrounded by the poet's family and the stream of people who came from all Kiev. Not an easy task for a photographer".

7 The first photographic calendar of Vouytzky-Rudnitzky received a special award from the hands of Tsar Alexander II, a golden watch on a chain.

8 Cf. the website of the Vladikavkaz Museum of Photography and Cinema: `http://www.fotokinomuseum.com/#!vojucki/c1o1a`.

9 See the link to the exhibition mounted by the ROSFOTO on the Caucasian photography, 57 Bolshaya Morskaya, St Petersburg, October-December 2010.

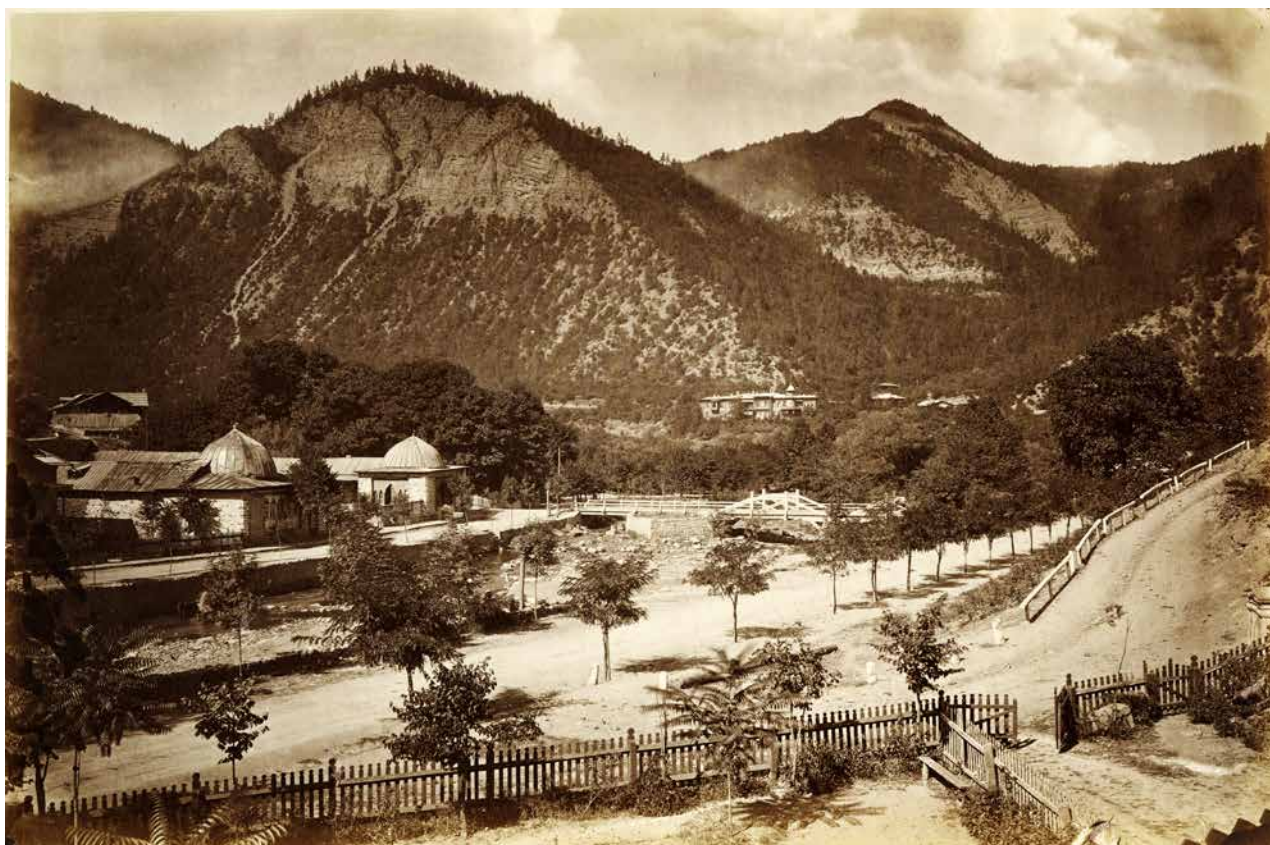



Figure 3. Vladimir Barkanov, *The Panorama of the Georgian spa resort Borzhom*. Early 1870s. REM, coll. 5338-2

several hundred copies of an image where most amateurs only shared a few prints with friends. *Cartes de visite* were cheaper, and sold in quantity, but they required a few days wait.

Early examples of influential typographic and commercial work include the set of the rare diorama of the fort Petrovsk (1859-1860), the images of Edward Westly's of the Georgian capital Tiflis (fig. 4). The authors of this potent, stimulating image for our recollection are unknown, but one looks at a photograph, if one was looking in the 1860s, with an eye trained by the conventional expectations of pictorial realism.

6 Competition from Foreigners: the Case of Vittorio Sella

Whether foreign or Russian, most early commercial photographers remained active for only a relatively short period, only a handful of them lasting for decades in the same city. Completion was fierce from the start, with portraits a great success with all communities. Some of these Russian photographers were very good at their craft and all were aggressive businessmen. The most ambitious of them moved beyond their own market, vigorously targeting customers by advertising lower prices in the local newspapers or directories. After mid-1870s, foreigners thrived as photographers in the Caucasus, and a large number of Turkish, Middle East and European photographers remained active in Tiflis and Baku until the Russian revolution of 1917. The Armenians were driven in flocks to Tiflis as the only close-by cosmopolitan city in the area, well before Erevan, the (new) Armenian capital, came into existence in 1923 with the plans of the local architect Tumanian. And while Western and Russian studios covered the whole range, most early Caucasian ones specialised in portraiture, with some expanding their practices in the mid-1880s to fill the gap left by the vanishing Russian or Western studios.

In addition to local work, photographers enlarged their portfolios and practice by travelling to other parts of the Caucasus, entering into agreements to represent colleagues or amateurs,

Figure 4. Edward Westly, *The Ruins of the Georgian Fortress in Tiflis*. 1869. REM, coll. 5349-9

and in general aiming at offering their customers as wide a range of images as possible. Views of many other places in the Caucasus were available in many ports or cities, as diverse and as far as Berlin, St Petersburg, Paris, or Istanbul.

For photographers freshly arrived from Russia, Europe, or other parts of the Near East, the difficulties of carrying out their business were great indeed. Cameras on this period were simple but bulky wooden boxes equipped with fragile lens. Local conditions were an added challenge. The bright southern light had to be taken into account when estimating exposure times. Making a living also required good business sense. Most photographers active in Caucasus were there for political reasons, and the prospects of a photography business in an outpost like Caucasus could be uncertain indeed. Earlier mentioned Heiten accepted the position of the local bank chairman in 1884, slowly turned his photographic business into the property-renting affair and opened a shop that sold everything, from the kitchen utensils to bicycles. He finished as a proprietor of the Vienna Lingerie Shop; photography was forgotten. The temporary popularity of the photographic business could not guarantee its long-term success and the structure of the work itself; the elements of the photographic crafts reflected the general conditions of the photographic training in the Caucasus at that time.

The case of the Italian travel photographer Vittorio Sella (1859-1943) is telling in this context. The Italian sources tell us that he turned to photography "when he decided to claim the mountain Everest" (Raffaella, Ceccopieri 1981). Sella's photographic work shows a marvellous technical evolution next to the merits of a formidable formal balance, it is a perfect construct of geometry and emotions with complete precision of beautify and fearlessness (fig. 5). As an adolescent he experimented with the photographic techniques that his father Giuseppe Venanzio had popularized in his 1856 publication of the first treatise on photography in Italy, *Il plico del fotografo*. Vittorio also frequented the photo lab of Vittorio Besso, but when he thought of becoming a landscape painter, Sella took lessons from the painter Luigi Ciardi. He started the Club Alpino Italiano and

Figure 5. Vittorio Sella, *Village of Mazeri – at foot of Ushba (Svanetia)*. 1890

shot his first photographic alpine panoramas. Sella effectively turned photography into his lifestyle, for a mountain climber the camera was his precious tool. Douglas William Field's admiration for Sella's photography brought him an invitation to join the expedition of Luigi Amedeo di Savoia (Duca degli Abruzzi) to the Mount Saint Elias in Alaska. The trips to the African Ruwenzori chain and to Karakorum followed soon after. Growing up and often photographing the Alps, he remarked after visiting the Caucasus that the air there was frequently hazy and clouded, even under the glorious sun. Sella showed particular awareness as regards the importance of mountain population, especially of their rituals: he particularly enjoyed photographing cemeteries or mourning scenes, and he occasionally mentions these names and locations in the Caucasus. It is a living storage of loss, pain, revenge, memories and a relieve of tears. Part of the impact of these pictures is that they documented a current event – an ongoing event – rather than a presumably finished history.

Sella went to the Caucasus three times (1889, 1890 and 1896), each stay lasting no more than three months, and always in summer. His interest in the geological formations in the central Caucasus and occasional geographical discoveries aimed at telling stories of previously unsung places. Sella's brother Erminio and the two professional guides Daniel Maguignaz and Giovanni Gilardi scaled the Mount Elbruz (5.629 m) together with the summits of the Koshtantau chain. These photographs brought him much attention from the various European geographic societies next to participation in several exhibitions in London and the United States[10] (1898). Sella's world is one of the unfamiliar and undomesticated. In the twenties, he moved to Sardinia where he initiated the wine business "Sella e Mosca" together with his brother.

7 Of Amateurs, Portraits and Landscapes in the Caucasus

Another group of photographers, which were of a rather intellectual kind, are the members of various scientific expeditions. They are known also for their reports to Russian papers, although none or only some of their photographs taken of the locals resisted up to this date. Their focus on portraiture was not atypical, for the earlier daguerreotypists probably concentrated on portraits. By the 1860s Russian ethnographic photographers tended to be jack-of-all-trades, or Renaissance men, and they also have dabbled in other scientific endeavours. Photographic processes also evolved over time, from the early single-copy daguerreotype available in 1839, to glass plate negatives in the mid-1850s. The early wet plates allowed the production of high quality, multiple prints on albumen paper, but the process was too slow to record a clear image of moving objects. Any movement during exposure resulted in blurred areas known as 'ghosts'. From the beginning of photography in the Caucasus, amateurs had been a valued source of images. Nevertheless, the contribution of their commercial counterparts to a photographic image of the Caucasus was much more effective.

10 By then Sella had given up the cumbersome Dalmayer camera for making 30 × 40 cm plates in favor of a camera with Ross lenses (18 × 24 cm) for plates and size 20 × 25 cm for films.

In the Caucasus, portraiture's original format owed much to contemporary Russian photographic and painterly traditions.[11] The two ways to make a portrait relied on the model's cultural traditions. Russian sitters were soon following the conventions of Russian portraiture, while, simultaneously, an enduring Russian vocabulary of representation emerged on the Caucasian territory in the early 1860s. It stressed the sitter's social status through specific Caucasian forms of representation – full body, sitting or standing, with display of assets such as rich clothing and tastefully decorated interior, covered hair – and blended them seamlessly with the Russian photographic model. The tea and coffee sets, (rare) flowers and (plenty of) armoires displayed on a carpet behind the sitter, or commode, are common in the East of Caucasus, or the low tables and rugs covering the walls of the studios are usual in Baku, Shekin, Karabakh, Kuba, Shirvan and Ganja Khanates whose capitals were Nukha, Shusha, Kuba, Baku, Shemakha and Ganja (fig. 6). These are symbols of time, place, people who inhabited them. They appear again and again in early photography, and belong fully to the Caucasian photographic culture. Later authentically Caucasian styles of portraiture would only emerge with the deep social changes in the 1900s.

By then, Caucasian and Russian portraits served all communities. Caucasian studios were more accessible for the local customers as they were cheaper, more attractive to foreign sailors and traders and less wealthy residents. They can also speak the same language with a photographer: the linguistic quilt of the region counted more than 50 languages, not counting dialects.

The emergence of the urban landscape scenes, *vedute* (cityscapes) and panoramic drawings that replaced the neo-classical and Romantic traditions allowed the mastery of painting technique to be assimilated almost seamlessly into the earlier photography. The hyperbolic likeness of sunrise and sunsets in Maxim Vorob'ev's (1787-1855) work, one of Alekseev's best students and the urban lithographic works of Vorob'ev's own pupils, are one of the historically validated examples of direct sensory experience. The *topos* of lifelike reproduction, as applied specifically to portray nature, is not dependent on the photo-

Figure 6. The atelier portrait of the Khan Reshid Mekhtulinsky with his wife. Photographic studio of the Military Technical Department in Tiflis, for the Moscow Ethnographic Exhibition (1867). 8764-6427-1, the former Dashkov Museum collection, presently REM

11 There could be no more striking case of photography inheriting an earlier painting technique than the Caucasian, after the most excellent landscape paintings by Fedor Y. Alekseev (1753-1824), the father of the Russian *école du paysage*. Many nineteenth-century Russian art critics commented further on the several ambitions of the Russian artists to promote the country's natural greatness by securing its reproduction in the new medium of lithography despite the obvious technical difficulties involved in preparing the stones, and ensuring consistent quality throughout the run of prints. The aesthetics of photographic profession closely intertwined with the flourishing architectural lithography in Moscow and St Petersburg during the 1820s and 1830s. Artists such as S. Galaktionov, A. Martynov, K. Begrov and V. Sadovnikov worked for many years in this acquired technique before reproductive photography was adequately developed, and came to view photography as a mean of perpetuating their lithographs in the form of graphic album while standardizing their quality. A close inspection of the major Russian museums leaves no doubt that, in most if not all cases, it is the lithographs that have been reproduced, rather than the original paintings.

graph as such, but the mastery of an artist, the Russian nineteenth-century critics concluded.

The city of St Petersburg had earlier been one of the most historically significant artistic centres since the establishment of the Imperial Art Academy in 1757, the ambitious and challenging institution for the Russian talents. The Academy students often spent time dragging their everyday life in the modest houses next to the magnificent neo-classical architecture of the Russian capital. The difference in lifestyle is perpetuated culturally and may have led to differences in financial and economic management of the Academy. The painful and sentimental journey from the insides of the Academy's classes to the cold and soulless streets outside, from the princely halls into the poor neighbourhoods justified the arrival of the new painterly genre in 1860s – *realism* – of which Vasilii Perov and Ivan Kramskoy are the best-known proponents. Equally, they are the pioneers of the Russian ethnographic art.

Although the field of the Caucasian photography had no clear precedent, and as a consequence all styles of photography were acceptable, the photographer, however, kept struggling with older traditions of representation. This included the vexing question of landscape, the all-important subject of ethnographic portraiture and social genre painting that spread itself across the second half of the nineteenth century. Efforts were made to duplicate the dreamlike quality of traditional painting and its particular styles of framing the scenery with path leading into the image. Such attempts were in vain, since the camera could only show things as they were and not as tradition dictated or as the mind saw them. This rift went deep, and even today landscape remains a major genre for the Caucasian photography.

Unlike other Russian and European photographic innovations, where portraiture was the source of the most important changes, landscape took over for its purity, grand scale and undiscovered timeless and modern qualities. Although portrait photographers used objects to highlight this emergence of a new Caucasian cultural identity, cameras actively recorded the 'new Caucasus' with views of nature, with an emerging infrastructure – transport bridges, railways, even social life *en plain air* seemed more attractive to them than the studio photography.

However, the Caucasus as a whole was not moving at the same pace: Vladikavkaz and Tiflis were at the vanguard of these cultural shifts and set the pace, while in other places recorded changes might be limited to photographing light houses, or perhaps nothing at all.

8 Architecture and Photography in the Caucasus

The Russian professional duet of Kondratenko-Vladimirov occupies a special place in the history of nineteenth-century Caucasian photography, not only for their memorable name and rare collaboration, but also for the outstanding body of work they produced in Georgia between 1864-1870 and for the way in which they envisioned a new path for architectural photography.[12] When they took photography at their own expense, instead of beginning slowly and acquiring better equipment as their confidence and experience grew, they immediately bought the largest camera available and one of the finest lenses. The early sense of determination set their subsequent practice in motion, with painstaking care focused on the creation of the negative, which they then often used as a starting point for their own artistic intentions through retouching. They applied layers of pigment with great delicacy directly on the surface of the negative to introduce clouds and other atmospheric effects. This innovative attitude towards picture making gives their work a unique visual identity. Largely isolated from their native Russia, their work was intended to appeal to fellow photographers but firstly to the new Caucasus they loyally served. Today Kondratenko-Vladimirov reputation rests on three groups of photographs – those made in Georgian mountains and villages, as well as the Russian administrative centres.

By working alongside each other, Kondratenko and Vladimirov had to acknowledge that photography and its objective gaze offered a distinct way to visualize the world. Captivated by the richness and beauty of the Caucasian cities and its architectural legacy, their work expressed the belief that photography alone can transfer visibly the reality. Unfortunately, the value of Kondratenko-Vladimirov's Caucasian architectural portfolio is partly undermined by the fact that they did

12 It has been agreed that both disciples shared several characteristics, the differences between photography and architecture were camouflaged by the common goals and methods shared by the members of both communities. This is particularly evident in architects writing about photography in the 1860s and 1870s.

not write the texts that accompany many of their photographs. Instead, they had to develop technical and aesthetic strategies – in addition to meeting traditional cultural standards in order to make their medium appealing to a broad audience with diverse needs and expectations. Their architectural views of the Georgian churches (fig. 7) played multiple roles within St Petersburg artistic and scientific circles, illuminating many national sentiments and cultural ideas expressed in the national and foreign landscapes. Clearly, their *œuvre* is outside the romantic tourism, more so it is a continuation of the romantic tradition toward anchoring a national architectural identity in the bounded, physical space and culture of the Caucasus in the constant process of discovering it by the Russians. Caucasus was itself the outcome of a complex interaction of human and geographic factors, whereby the original Georgian Christian culture created the first architectural wealth. The photographers' classification of architecture in the wine producing region of the Alazan Valley and their determination of the possibilities of human interaction with nature and architecture stand by the several big themes of social interest throughout their Caucasian career.

Kondratenko's photographs of churches, along with villages and the oriental landscape in other photographs,[13] helped to create a sense of shared traditional values and experiences that contributed to the formation of a Georgian identity, not yet initiated within the Russian tradition. His emphasis on similarities in the history and practice of orthodoxy could bind Russia and the Caucasus together, while simultaneously separating the nation from its Muslim neighbours and rivals. By photographing almost exclusively Orthodox churches, Kondratenko promoted the idea that Georgia was predominantly Russian, which it barely was.

Kondratenko contributed on the subject with his own opinion by means of other photographic works, such as pictures of architecture. Indeed, like many architects of his time, he felt architecture was an excellent topic for photographers and complained that there were not as many pictures of the Caucasian architecture as there should have been.

By examining Kondratenko's photography, one looks at the way in which photography was employed in the nineteenth century for archaeological documentation and by the Russian government's commission to survey the Caucasian architectural patrimony. As for Georgian architecture, the referential value of the engravings is not entirely abandoned at this stage. Vasilii V. Vereschagin's *Streets of Tiflis* (fig. 8) is one of the many blends of architectural ethnography of the period to feature engravings made after photographs. But this does not prevent Vereschagin from making the more general set of graphic sketches and even paintings that work as the inseparable link between the lithograph and the photograph together, an odd harmony has been created between the format, technique and medium.

9 Theodor Horschelt and His Role in Ethnographic Photography

No publication can tell an entire story such as the lithography of Theodor Horscheldt, the German-born artist who was at the service of the Russian court. The 1873 advertisement of the Vouytzky-Barkanov photographic studio in Vladikavkaz tells us at the beginning of this narrative. Son of a ballet teacher, the Bavarian artist Theodor Horschelt (1829-1871) was sent by the Russian court on several military and ethnographic expeditions to the Caucasus (Vrevsky expedition to Dagestan in 1858, the General Evdokimov expedition to Chechnya in 1859, etc). Horschelt witnessed and depicted the captivity of Shamil, and spent at least five years in the Caucasus before returning to his native Munich. Horschelt produced a great number of the black-and-white and colour lithographs, ravishing drawings that entered a wide circulation after they had became a desir-

13 Kondratenko's decision to photograph most of the churches in Georgia was typical of his practice in most of the towns in which he worked. Even in small villages he usually made at least some photographs of the local church, demonstrating that religion was an identifying feature of a town as well as a vital common ground between Russian and Georgian orthodoxy. Although there is much less interiors of the religious places – possibly explained by the apparent difficulties of negotiating the entrees with the local priests –, Kondratenko focused on the external liturgy of forms. His discussion about viewpoints, sharp focus, and uniform light level illustrated positivist philosophy of the acquisition of knowledge through the accumulation of detailed facts. Typical of this generation of photographers, Kondratenko arranged his compositions, light, and focus to reveal as much information about the physical fabric as possible. He emphasized sentiment over form – the emotional evocativeness of architecture revealed through atmosphere and fragments, the special angel of focus on a particular church's structure and decoration. Form embodied meaning in the exterior of a church as much as the interior. Using the spire as an example, he elaborates on his belief, based, possibly on Nikolai V. Gogol' *Notes on Architecture* (1836), that architecture possessed both mystical and natural value.

Figure 7. Georgian church. Kondratenko and Vladimirov. November 1864. Photographers Main Stab

able target for commercial photographic studios. His album of the *Caucasian Camp Graphics*, or *Kavkazskii Pokhodnyi Al'bom* (fig. 9) served the Russian Caucasian military campaign well, and laid the foundation of the ethnographic visual art of Russia.

At the opening of the Russian Ethnographic Museum in 1903, Konstantin A. Inostrantzev, a Muslim culture specialist and one of the founding curators of the Caucasian Collection, made the claim that ethnography could contribute to future economic developments by learning about the cultures of the vast Russian Empire.[14] The thought was not new, for many museums directors across Europe of similar collections that had emerged about the same time, were the giants of erudition, given to patient, eye-training labor. They thought of themselves as the direct heirs and gatherers of the colonial knowledge for they assumed that behind each image they discovered and deposited there lay a message. But how did photography contribute into this learning process remains a secondary question. What prompted Inostrantzev to see an important component of the museum's history in photographic material was his intimate knowledge of the Caucasian quilt-like cultures, which he put into perspective. His comparative analysis of Caucasian cultures was the main focus, while anthropological and ethnographic photographs had much to say about these cultures and of the people they portrayed.

The development of the photography in the

14 The Russian Ethnographic Museum's photographic collection is known as one of the greatest collections of nineteenth-century photography. Together with its library and the preserved material objects of the museum, as well as an equal number of rare books, it was one of the first professional collections gathered by the patrons of photography. Their interests began when they were looking for a method to document the growing number of material in the Russian colonies and grew into an appreciation for the medium itself. The Caucasian Collection was the cornerstone upon which the trustees of the Museum built the photographic collection. Besides the preserved photographs, the museum has a number of useful research instruments, such as an extensive collection of contemporary books and on-going studies on this issue from several Russian provinces, as well as book series focusing on nineteenth-century photography.

Figure 8. Vasilii Vereshchagin, *Vorontzov Street, Tiflis*. From the Album of the Caucasian Art Society (K.Kh.O.), by Dmitriy NIkitin, in leather jacket. 1874. Coll. 5343, REM

Caucasus didn't follow the same path as in Europe: the pictorial migrants didn't keep or took photographs for the personal memories in the private spaces of their homes, neither they did it as a souvenirs and a reminder of their past life. After Horschelt such things seemed more promising. The social aspects of his historical realistic painting were supported by the ethnographic and scientific knowledge that took over from the dry and soulless documentation. Caucasian War remains astonishingly vivid in the Russian memory precisely because of Horschelt's portfolio. Similar to *lubok* (a popular Russian woodprint), his ethnographic drawings served a propagandistic function in Russian national culture, and because of its functions, propaganda has always been connected to war. The focus on the production and reception of Caucasian national images allows to glimpse the ways in which publishers, artists, and consumers attempted to answer their own questions about Russian nationhood. The idea of *Russianness* for the Russian ethnographic photographers took roots in Horschelt's recording of the military campaign and the rural life in the Caucasus.

10 Early Albums: the Brothers Rudnev's Case

The study of the early Caucasian photographic album is legitimately seen as a branch of the history of Russian photography, although the study equally contributes in many different ways to the overall history of Russian and Caucasian art and their institutions. By the end of 1860s, photographers' growing expertise in reproductive techniques had begun to inspire such confidence those new entrepreneurial strategies for promoting the arts developed with an irreversible dependence on the capacities of the medium. An outstanding example of this development is the Rudnev Album (fig. 10), devoted to the Caucasian ethnographic types, it is a representation of human nature, and in accordance with this reading, the Album involves distinct visual innovations viewed by this magisterial photographic survey as an anticipation of the way in which photographic documentation continues today to provide markets of visual identity for complex results. With this certitude went an unflinching narrowness of focus. Those photographers who dug even deeper

Figure 9. Theodore Horscheld, Military Life in the Caucasus, Vue de la tranchee, 1859. Paper, watercolor. Coll. SHM

into the private world of the Caucasus were convinced that they had discovered the magnificent catalogue of one of the greatest nineteenth-century colonial campaigns. This considerable achievement ought not to be viewed in isolation.

A highly successful Rudnev's studio in St. petersburg had later accepted a commission to reproduce the unique six-parts panorama of the Caucasian mountains. The brother Rudnev's photographic format was indeed characterised with this even number of powerful shots, which showed the harmonious spread of villages, including the Gunib village, the place of captivity of the Caucasian political and religious Muslim leader Imam Shamil in 1859. In this example, photography in the quite of the illustrated album is, in effect, positioning itself at the very epicentre of traditional European high art, with its unquestioned source in the masterpieces of the Italian *vedute* and its contemporary avatars in the thriving bourgeois culture of Russian traditionalism. The role of photography in redefining architectural artistic tradition by drawing upon the wider domain of visual culture is also under discussion here. It is fascinating to observe that, for the Rudnev brothers, the architecture of the Georgian places must still be conveyed through line drawings.

This kinship between the seriality of the album format and the multiple reproduction of photography has been previously thoroughly studied by Frederick Bohrer's contribution for the remarkable publication *Art and the Early Photographic Album*, edited by Stephen Bann amongst others in 2011. Bohrer describes this kinship as "the feature that underlies in broad terms the significant cultural effect of so many of the albums" (Bann 2011, 5).

11 Conclusions

To fully appreciate the scope and history of the Caucasian photography, we should first place it in the larger setting of the colonial and ethnographic photography. While the Caucasian photography as a whole seems to support prevailing attitudes of the Russian prowess and superiority, the majority of them are also open to multiple interpretations supportive of a variety of viewpoints. Soon enough, there was no single attitude towards the countryside, landscape, or ethnographic type; there was equally no single perspective, social, cultural, or artistic, in the Caucasian photographs. This growing multiplic-

Figure 10. The Rudnevs brother's Album, Aul (village) of Tlb, Ossetia. Early 1860s. REM, coll. 5339-8

ity have enhanced their commercial appeal as photographic art and placed them as souvenirs that echoed the range of political, cultural and historical events the Caucasus went through.

As Caucasus was slowly leaving the past behind and moving forward, some Russian photographers had learned to understand and document rapidly disappearing customs (fig. 11). Their images are now invaluable visual records of the Caucasus in the early twenty-first century. They show us how and at what speed social and cultural changes occurred, from the disappearance of women's covered face, to the emergence of modern crowds and changing cityscapes.

The early history of photography in the Caucasus becomes another mine of inquiry, its rise in the 1850-1870s attributed in part to the support of the Russian technical officers with a photographic virus, and above all to that of completely new artistic trade, not persecuted under the Russians. The two groups shared many of the same aesthetic concept and commercial prophets. But hopes of a conciliatory and inclusive Caucasian photography faded in time, although this modest contribution to its history charitably underpays the divisive strains in the Koran, and only mildly alludes to the political catastrophes.

Whoever could control Caucasus would exercise enormous power, but so far no power achieved control there and the battle for influence took different direction since the day Russians connected themselves to the Caucasus.

Figure 11. Dmitri Ermakov's Carpet Mill, Tiflis, REM, coll. 214-54v

Archives and Libraries

Bradford, UK. National Media Museum, Royal Photographic Society collection.

Horten, Norway. Norsk Museum for Fotografi, Preus Fotomuseum.

Köln, Photobibliothek der Kunst, and Museumsbibliothek der Stadt Köln.

Bibliography

Anon. (1871). *Pravila fotograficheskogo otdela Obschestva rasprostraneniya technicheskikh znanii / Rules of Photographic Department of the Society for Advancing Technical Knowledge*). Moskva: Publishing House N.A. Kalashnikov.

Baldwin, Gordon (2004). *The Entire Mighty World: the Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Baldwin, Gordon (2013). *Architecture in Photographs*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Bann, Stephen (2011). *Art and Early Photographic Album*. Washington D.C.: National Gallery of Art.

Barkhatova, Elena (2009). *Russkaya Svetopis', Pervyj Vek fotoiskusstva, 1839-1914 / The Russian Pictorial Photography, First Century of Photographic Art*. St Petersburg: Alians.

Benteli, Thomas Dworzak (2010). *Kavkaz, Kaukasus, Kaukasier*. New York; Paris: Maghum Photo.

Bertholet, Ferry; van der Aalsvoort, Lambert (2014). *Among the Celestials. China in Early Photographs*. Brussels: Mercatorfonds.

Boglachev, Sergej (2013). *Pervye Fotografy Kavkaza / Pioneers of the Caucasian Photographers*. Piatigorsk: Sneg Publishing House.

Deliss, Clementine; Mutumba, Yvette (eds.) (2014). *Foreign Exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger)*. Diaphanes: Weltkulturen Museum.

Dmitriev, A. (1858). *Fotografiya I fotograficheskaya khimiya / Photography and Photographic chemistry*). Moskva: I. Glazunov Publishing House.

Judah, Tim (2012). “Armenia Survives!”. *NYRB*, 10th of May, 47.

Kerimov, Liatif; Stepanian, Nonna; Grigoliya, Tatiana; Tsitsishvili, David (1984). *Rugs and Carpets from the Caucasus, The Russian collections*. Leningrad: Aurora Publishing House.

Lermontov, Mikhail Y. (s.d.). *Ein Held unserer Zeit / The Hero of our time*. s.l.: s.n.

Migurskii, I.S. (ed.) (1859). *Prakticheskii Uchebnik dlia fotografii po noveishim ee usovershenstvovaniyam I primeneniyam / Practical Inventory of Photography According to Its Inventions and Innovations*. Odessa: Publishing house L. Nitsche.

Mikdash-Shmailov, Liya (ed.) (2001-2002). *Mountain Jews, Customs and Daily Life in the Caucasus*. Jerusalem: The Israel Museum.

Miller, Yurij A. (s.d.). *Caucasian Arms from the State Hermitage Museum, The Art of Weaponry in Caucasus and Transcaucasia in the 18th and 19th centuries*. Devantier: Ole Skott.

Norris, Stephen M. (2006). *A War of Images. Russian popular Prints, Wartime culture, and national Identity, 1812-1945*. DeKalb (IL): Northern Illinois University Press.

Pardo, Alona; Restone, Elias (eds.) (2014). *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age = Exhibition Catalogue* (Barbican Art Gallery, London, 25 September-11 January). New York: Graham Foundation.

Pushkin, Alexander S. (1937). *Sochineniya / Creative Writin*g. s.l.: Gosudarstvennoe izdatelstvo Khudozhestvennay Literatura.

Raffaella, Maria; Ceccopieri, Fiory (a cura di) (1981). *Dal Caucaso al Himalaya, 1889-1909. Vittorio Sella, fotografo, alpinista, esploratore*. Milano: Touring Club Italiano.

Sella, Angelica (ed.) (2014). Vittorio Sella: Mountain Photographs 1879-1909. Warnsveld Terra. URL `http://www.terralannoo.nl/sites/default/files/books/issuu/9789089896193.pdf`.

Shapero, Bernard J. (s.d.). *Early Travel Photography, 1850-1950*. London: Rare Books.

Skamoni, G.N. (1872). *Rukovodstvo k geliografii s prakticheskimi ukazaniyami otnositel’no graviroval’nogo iskusstva / Code of Rules to Heliography with Practical Advise About the Lithography and Etching*. Transl. from German by A. Ber. Edited by Langa, V. St Petersburg: Publishing house of Expedition for producing the government papers.

Spencer, Stephanie (2011). *Francis Bedford Landscape Photography and Nineteenth-century British Culture. The Artist as Entrepreneur*. Farnham: Ashgate Publishing.

Taylor, Roger; Branfoot, Crispin; Greenoug, Sarah; Daniel, Malcolm (2015). *Captain Linnaeus Tripe: Photographer of India and Burma, 1852-1860*.New York: Prestel Publishing.

Tolstoy, Leo (1968). *Sobranie sochinenii / Collected Writings*, vol. 3, Moskva: izdatel’stvo Khudozhestvannay literature, 14.

Wageman, Patty; Kouteinikova, Inessa (eds.) (2010). *Russia’s Unknown Orient: Orientalist Paintings 1850-1920 = Exhibition Catalogue* (Groningen, 8 December 2010-8 May 2011). Groningen: Groningen Museum; Rotterdam: Nai publishers.

Wue, Roberta; Waley-Cohen, Joanna (1997). *Picturing Hong Kong, Photography 1855-1910 = Exhibition Catalogue* (New York and the Hong Kong Arts Centre). Asia Society Galleries.

Miscellanea

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Reimpiego di stele romane al Cimitero ebraico del Lido di Venezia

Licia Fabbiani

Abstract Six stelae situated in the new Jewish Cemetery on the Lido (Venice), but actually belonging to the Old Cemetery, make up a peculiar group of gravestones of their own kind. They are of parallelepiped shape, with an upper polished section carved with Hebrew inscriptions, which date back to the end of the Fifteenth century, and a lower rough section which shows a hole of about 7,08-8,66 inches in diameter, since this part was meant to be buried. The holed tombstones echo the funerary Roman stelae of the post-Roman Republic era, which were used as territorial markers to bound burial areas (*loci sepulturae*). We suggest two possible explanations thereof: (a) adaptive reuse of Roman ruins, which was a regular and well-documented practice in Venice since the early Middle Ages, or (b) imitation of antiquity.

Keywords Jewish cemetery. Venice’s Lido.

1 Il luogo di rinvenimento

Sei stele poste nel nuovo Cimitero ebraico al Lido di Venezia, ma provenienti dall’antico Cimitero, costituiscono un gruppo con caratteristiche comuni: la struttura parallelepipeda, con la parte destinata all’interro contraddistinta da una grossolana lavorazione e da un foro circolare che varia dai 18 ai 22 cm di diametro; la modellazione della cornice che delimita lo specchio epigrafico ribassato; l’arco cronologico del loro impiego nell’O*rto de Ebrei* attestato dalle iscrizioni funerarie in ebraico, comprese tra gli ultimi decenni del ’400 e il 1501.[1]

La stele in pietra è il modello usato più frequentemente nell’antico Cimitero dalla sua istituzione nel 1386-89 fino alla sua dismissione a fine Settecento, ma non esclusivo: si sono conservati infatti pochi esemplari di sarcofagi interi e numerosi coperchi mutili, attualmente collocati verticalmente e del tutto decontestualizzati dalla destinazione originaria. Centinaia sono le pietre tombali conservate, raccolte e trasferite da di versi punti del cimitero antico alla sistemazione odierna, senza che sia rintracciabile la struttura e la collocazione originaria. Il modello della stele presenta varianti di decorazione e di struttura nello specchio epigrafico che si sono sviluppate per lo più tra il Cinquecento e il Settecento (Mortara Ottolenghi 2000, 449 e 451). Il gruppo di sei lapidi prese in esame in questa sede può costituire un gruppo a sé per le caratteristiche evidenziate; il rabbino Riccardo Pacifici aveva già rilevato nel 1936 che tre stele quattrocentesche erano simili per «la forma esteriore» (Pacifici 1936, 45 e 137).

L’attuale collocazione delle stele risale ai primi decenni del Novecento, quando vennero realizzati lavori di riordino del nuovo Cimitero ebraico, che si era sviluppato in un’area concessa dalla Repubblica nel 1774 vicino al precedente cimitero, se pur staccata e posta più lontano dalla laguna. Nel 1924 venne realizzato dall’ing. Guido Sullam l’ingresso monumentale e nel 1928 fu ceduta al Comune di Venezia una parte dell’antico cimitero, posta lungo il fronte laguna e profonda 15 metri, per l’ampliamento dell’attuale Riviera San Nicolò. Durante i lavori di sgombero furono rinvenute circa 600 lapidi: 300 lapidi non erano in giacitura primaria e senza la corrispondente sepoltura; al di sotto di queste fu rinvenuta una seconda serie di lapidi con la relativa sepoltura collocata sul sito originario. Numerose lapidi vennero trasferite nel nuovo cimitero, come do-

1 Ringrazio Aldo Izzo, Presidente della Commissione Cimiteri Ebraici di Venezia e membro della Commissione Patrimonio Monumentale Storico della Comunità Ebraica, per la disponibilità e la cura partecipe che ha reso possibile l’accesso, la misurazione e l’analisi delle lapidi collocate nel nuovo Cimitero.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-13
Submission 2016-07-11 | Acceptance 2016-08-24 | © 2016

cumenta Aldo Luzzatto che esaminò la relazione dell'ing. Sullam, incaricato dalla Comunità di sovraintendere ai lavori (2000, 46-88 n.1).[2] La relazione dell'ing. Sullam alla Fraterna generale israelitica nel 1931 testimonia che «la zona di Cimitero da demolire si presentava occupata verso Laguna da lapidi infisse verticalmente nel terreno o abbattute e di epoche differentissime: dalla fine del decimoquinto alla metà del diciottesimo secolo…» (citato in Crippa, Veronese e Vivante 2000, 2, 591 e 590-594, 600 e 601, tavv. 94 e 95).[3] Le sei stele in esame con le loro iscrizioni sono state usate in una fase iniziale del cimitero, stabilito al Lido da quando i Giudici del Piovego avevano concesso nel 1386 ai rappresentanti degli Ebrei dimoranti a Venezia un lotto di terra di 70 × 30 passi, confinante con il convento di monaci benedettini di San Nicolò: «la *petiam terreni vigri et vacui* divenne oggetto di lite tra il monastero e la comunità fino a che nel 1390 le due parti convennero reciprocamente che la terra rimanesse agli Ebrei di Venezia» (Fabbiani 1989, 13, 26-27; Crippa, Veronese e Vivante 2000, 1, 47-48, 2, 555-559). Questo nucleo principale fu ampliato a più riprese con successive concessioni del monastero di San Nicolò di altro terreno circostante nel 1579,1593,1622,1631,1641; alla fine del Settecento ormai l'area originaria (oggetto anche di interventi di militarizzazione legati alle fortificazioni costruite tra il convento e il cimitero a fine Cinquecento-prima metà Seicento) aveva esaurito la sua funzione plurisecolare e con l'apertura del nuovo cimitero nel 1774 cadde in disuso (cf. Fabbiani 1989, tav. VIII; Candio 1991). L'area antica del Cimitero è stata interessata nuovamente da vari lavori alla fine dell'Ottocento con la costruzione del Tiro a Segno Nazionale (1884) e con la ristrutturazione del poligono nel 1925; le numerose lapidi rinvenute furono scaricate nel nuovo cimitero. Oltre ai lavori di esproprio già menzionati del 1928-29 si aggiunsero i rinvenimenti dovuti a occasionali cause, quali lavori stradali e predisposizione di sottoservizi. Nel 1993 la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia ha sovvenzionato il restauro di un numero di queste lapidi (e si aggiunge un contributo di Save Venice e la partecipazione volontaria degli stessi operatori La.res. Lavori Restauro) consentendo la creazione a cura di Aldo Izzo di un lapidario completato nel 2003 che conta 139 lapidi (cf. Izzo 1999). Inoltre nel 1998 con la bonifica del settore orientale del cimitero antico sono state riportate in superficie lapidi dei secoli XVII-XVIII che rappresentano un modello inconsueto nella tradizione della città (da un ampio basamento si alza un metro e mezzo di colonna con specchio epigrafico e stemma cf. Crippa, Veronese e Vivante 2000, 2, 446 e 858).

2 Tipologia dei manufatti e confronti

Lo sterro nei lavori di esproprio del 1928-29 e la successiva collocazione delle stele vicino all'ingresso monumentale ha consentito una visione degli interi manufatti: la struttura, la lavorazione delle parti adibite all'interro e il foro circolare sono elementi che sembrano individuare le lapidi quali 'cippi' o 'termini' di età romana tardo repubblicana – imperiale (I sec. a.C.-I sec. d.C), che delimitavano sul terreno dei confini che potevano riferirsi a varie entità politico-amministrative, a proprietà private, quali i sepolcri. I confronti nelle aree che lungo i secoli sono state per Venezia fonte di materiale lapideo di riuso – da Aquileia ad Altino e Jesolo – rinviano alla tipologia dei 'termini' che segnavano il perimetro del *locus sepulturae*, posti per lo più ai quattro angoli dei recinti o almeno ai due angoli che delimitavano l'ampiezza della fronte dell'area sepolcrale; la parte riservata all'infissione presenta un foro nella parte inferiore per il palo posto in orizzontale

2 Lo studio e la valorizzazione dell'antico Cimitero Ebraico del Lido e della vita della comunità fu patrocinata dalla Banca Commerciale Italiana nell'ambito del Premio Mattioli (primi anni '80) che accolse la proposta di Alberto Mortara, allora presidente del Comitato per il Centro storico ebraico di Venezia; fu affidato lo studio specifico del tema ad Aldo Luzzatto, nato a Torino e formatosi a Roma negli studi superiori al Collegio rabbinico e negli studi letterari alla Sapienza, trasferitosi nel 1970 a Israele dove lavorò presso l'Università di Tel Aviv. Nel 1990 entrambi mancarono e tuttavia, pur nella sospensione dei lavori, il piano dell'opera fu portato a termine dai curatori B. Crippa, A. Veronese, C. Vivante, con l'acquisizione di ulteriori contributi e documentazione proveniente da interventi promossi dal Ministero per i beni Culturali e Ambientali, dalla Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Venezia,dalla Regione Veneto, dai Comitati locali, dal riordino dell'archivio della Comunità Ebraica di Venezia. In particolare la relazione dell'ing. Sullam fu esaminata da Aldo Luzzatto presso la famiglia Sullam e in seguito fu donata con altri documenti dagli eredi all'Archivio della Comunità. La relazione è pubblicata nel testo sopra citato nel tomo 2, cap. VII, Documenti XIX.

Ringrazio i responsabili della biblioteca e archivio della Comunità ebraica che mi hanno reso possibile la consultazione di questo materiale conservato al numero di corda 554 B Carte private di Guido Sullam sec. XX.

3 Lo studio edito dal rabbino Riccardo Pacifici nel 1936 riguarda le 300 iscrizioni rinvenute durante i lavori di sterro del 1928-29 sul livello superficiale senza corrispondenza di sepoltura.

Figura 1. Stele a. Lido di Venezia, Cimitero ebraico.
Foto di Gino Gabrieli

Figura 2. Stele b. Lido di Venezia, Cimitero ebraico.
Foto di Gino Gabrieli

con funzione di stabilizzare la lapide nel terreno (cf. Tirelli 2005, 270 fig. 12).

Si forniscono di seguito le misure, verificate sul campo, delle sei stele (indicate con lettere procedendo in senso orario alle spalle dell'ingresso monumentale del cimitero, la lettera 'f' indica la lapide posta dietro ad 'a' in una sorta di fondale prospettico) e il loro stato di conservazione, lo specchio epigrafico risulta in tutte ribassato di 1-2 cm:

a. altezza massima 153 cm, larghezza massima (pietra sbozzata) 92 cm, largh. mass. (specchio epigrafico) 82 cm, spessore massimo (pietra sbozzata) 51 cm, con epigrafe 41 cm, foro diametro 20 cm; la cornice è parzialmente conservata; scheggiature nella parte inferiore sbozzata; parzialmente deteriorata l'iscrizione (fig. 1);
b. altezza mass. 172 cm, largh. mass. 114 cm, specchio epigrafico 109 cm, spessore mass. pietra sbozzata 41 cm, con epigrafe 33-34 cm, foro diam. 22-22,5 cm; poche scheggiature sulla cornice, margini fratturati nella parte sbozzata (fig. 2);
c. altezza mass. 142 cm, largh. mass. 78,5 cm, spessore mass. (pietra sbozzata) 37,5 cm, con epigrafe 33,5 cm, foro diam. 20 cm; poche scheggiature sulla cornice, margine inferiore fratturato (fig. 3);
d. altezza mass. 215-216 cm, largh. mass (pietra sbozzata) 77 cm, con epigrafe 73 cm, spessore mass.(pietra sbozzata) 42 cm, con epigrafe 37 cm, foro diam. mass. 35 cm min. 25; le fratture ricomposte interessano la cornice e le prime tre righe (fig. 4)
e. altezza mass. 168 cm, largh. mass. (pietra sbozzata) 51 cm, con epigrafe 41 cm, spessore mass. (pietra sbozzata) 40,5 cm, con epigrafe 31 cm, foro diam. mass. 35 cm min. 22,5; parzialmente mutila alla sommità, cornice parzialmente conservata (fig. 5);

Figura 3. Stele c. Lido di Venezia, Cimitero ebraico.
Foto di Gino Gabrieli

Figura 4. Stele d. Lido di Venezia, Cimitero ebraico.
Foto di Gino Gabrieli

f. altezza mass. 152 cm, largh. mass. 50 cm, spessore 18 cm, foro diam. 18 cm; parzialmente mutila la sommità con fratture ricomposte lungo lo specchio epigrafico, la cornice è parzialmente conservata, l'iscrizione è parzialmente deteriorata (fig. 6).

Il materiale lapideo usato nelle sei stele è di tipo calcareo.[4]

Cinque delle sei lapidi si connotano per una notevole grandezza nel confronto con i cippi conservati integri (una percentuale minoritaria) indagati nelle aree sepolcrali di Aquileia, Roma, Altino. Ad Aquileia si riscontra un'altezza compresa fra un minimo di 70 e un massimo di 197 cm con una media oscillante tra i tre piedi romani e mezzo e i quattro piedi e mezzo (tra i 105 e 135 cm), una larghezza da un minimo di 17 ad un massimo di 44 cm con una media di un piede romano o poco di più (da 29-31 a 32-34 cm), uno spessore che varia da 11 a 22 cm con una media diffusa di mezzo piede; viene inoltre sottolineata la diversità di dimensione anche all'interno del medesimo recinto (Zaccaria 2005, 200 e 201). A Roma (Gregori 2005) su un ampio campione di indagine nella varietà delle dimensioni e nei casi «percentualmente molto rari» (2005, 83) in buono stato di conservazione si nota in media una altezza oscillante tra i 3 e 4 piedi, una larghezza tra il piede e il piede e mezzo, lo spessore tra il mezzo piede e il piede (la parte destinata all'interro 'sporadicamente' presenta uno spessore maggiore con una rastrematura quindi nella zona riservata all'iscrizione). Le dimensioni dei cippi

4 La pietra è composta da carbonato di calcio, infatti reagisce all'acido cloridrico producendo la caratteristica effervescenza dovuta alla produzione di anidride carbonica: ringrazio per la consulenza e il sopralluogo il dott. Enrico Salvadori.

Figura 5. Stele e. Lido di Venezia, Cimitero ebraico.
Foto di Gino Gabrieli

Figura 6. Stele f. Lido di Venezia, Cimitero ebraico.
Foto di Gino Gabrieli

altinati reperiti dagli scavi o da ritrovamenti casuali (spesso in frammento) non si discostano in media dalle misure rilevate nei campioni citati di Aquileia e Roma (cf. Scarfì 1969-70). Le misure di cinque stele in esame sono notevoli nella larghezza al confronto con gli altri dati rilevati, lo spessore nella parte con iscrizione supera di alcuni centimetri (da 31 a 37 cm, ma in una lapide 41 cm) il piede romano; l'altezza si attesta su misure elevate rispetto alla media rilevata sull'esistente e in un caso (lapide 'd') supera i due metri (216 cm, circa 20 oltre la massima altezza registrata ad Aquileia). La stele indicata con la lettera 'f' si avvicina in tutte tre le dimensioni alle medie grandezze segnalate nei cippi ad Aquileia, Roma, Altino. La rastrematura è presente in 5 delle 6 lapidi, ma la differenza di spessore e di larghezza tra parte sbozzata e quella iscritta è più accentuata in due stele (10 cm, mentre nelle altre è compresa tra 4-5 cm); questo restringimento può essere originario del blocco lapideo, ma può indurre l'ipotesi di una nuova modellazione del materiale, in particolare nella parte con iscrizione.

3 Gli studi sulle iscrizioni ebraiche quattrocentesche

Le sei epigrafi ebraiche iscritte nelle lapidi costituiscono parte di un piccolo 'corpus' di 10 iscrizioni comprese tra il 1440 e 1501: appartengono al gruppo più antico delle lapidi del cimitero insieme con l'unica lapide del XIV secolo rinvenuta appartenente a Shmuel *ben* (figlio) Shimson (1389).

Il complesso lavoro di trascrizione dei testi delle lapidi e identificazione dei nomi ebbe un contributo fondamentale nei lavori del 1928-30 e nei successivi studi dei rabbini Adolfo Ottolenghi e Riccardo Pacifici, pur con precedenti importanti già a fine Ottocento con Abraham Berliner e ancor prima nella tradizione manoscritta (con il ms. di Moise Soave, il Divan di Leon Modena);

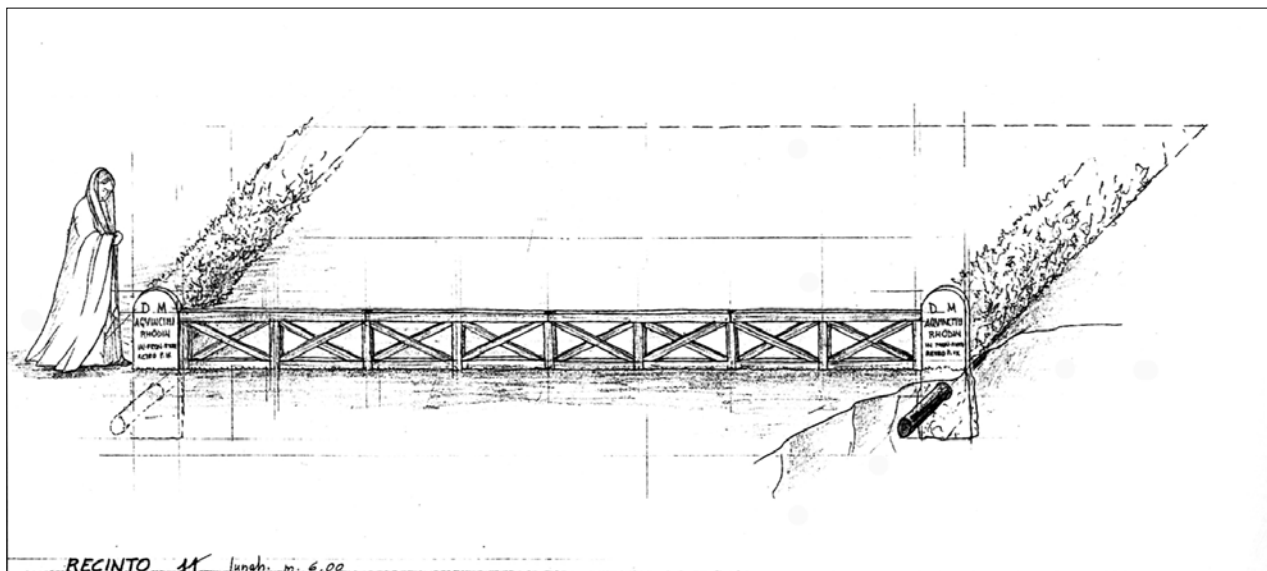



Figura 7. Ipotesi ricostruttiva di recinto funerario della necropoli di Altino di M. Tirelli (2005, 270 fig. 12)

attraverso la sua ricerca Aldo Luzzatto approda a nuove importanti acquisizioni che nel gruppo di iscrizioni comprese tra il 1440 e 1501 rende note ed edite sei epigrafi (Luzzatto 2000, 48 e 49 n. 1, 137 n. 7, 170 n. 1, 178-179, 215). Le iscrizioni comprese tra il 1440-1501 costituiscono un insieme limitato numericamente a confronto con le altre cinquecentesche (quasi 150), con quelle secentesche – la grande maggioranza dell'elenco di 1612 nomi – e settecentesche (circa 300).[5] Delle sei stele qui esaminate Aldo Luzzatto evidenzia una che si riferisce a *Yeḥiel*, figlio di *Yaaqov Coen*, deceduto il 29 *Heshwan* del 5262 (9 novembre 1501), chiamato nell'epitaffio gloria e lustro della comunità di Mestre (2000, 49; Mortara Ottolenghi 2000, 459 fig. 85); questa lapide attesta la storia di una generazione precedente all'istituzione del ghetto nel 1516 e una frequentazione non sporadica di Venezia, dove gli Ebrei esercitavano attività lavorative e in caso di morte venivano sepolti. Dalla fine del XIV secolo – data di istituzione del cimitero – infatti la presenza ebraica a Venezia non risulta continuativa quanto in terraferma, in particolare a Mestre, dove la Serenissima concede nel 1387 di stabilirsi e aprire banchi di pegno. La concessione detta 'condotta' allo scadere del 1397 non fu rinnovata e pose limitazioni alla residenza dei banchieri ebrei a Venezia, dove tuttavia riuscirono a soggiornare con degli intervalli. Pur vigente la nuova normativa, rimase intenso il flusso diretto a Venezia e nel 1464 la Repubblica conferma tutti i privilegi concessi in precedenza agli Ebrei. Con la sconfitta di Agnadello nel 1509 dalla terraferma molti ebrei si rifugiarono a Venezia e si costituirono in un insediamento stabile che confluirà nel giro di pochi anni al Ghetto (cf. Luzzatto 2000, 12-15).

Le altre iscrizioni quattrocentesche sono anteriori di quasi una generazione e appartengono a *Mosheh ben Maharan* e a *Sulz Coen (Katz Rapa)ben Yequtiel* deceduti entrambe nel 1479, a *Maḥaran* deceduto nel 1481 (Luzzatto 2000, 215; Mortara Ottolenghi 2000, 456-458 figg. 82-84). Nel piccolo insieme oltre ad *Yeḥiel Coen* (figlio) di Yacob da Mestre altre figure di spicco della comunità sono testimoniate (Luzzatto 2000, 49) dalle lapidi di Katz Moshe, rabbino (1498) e di *Rechelen* figlia di 'rabbi' *Shelomo* (1484).

5 La ricerca di Aldo Luzzatto aveva condotto alla redazione di un elenco di 1330 nomi, inclusi i 59 dovuti a lapidi identificate da A. Luzzatto stesso. Dopo la sua scomparsa altre integrazioni e collaborazioni consentono un nuovo elenco di 1612 nomi; negli anni 1989-1996 è effettuata una nuova catalogazione di lapidi a cura di Gadi Luzzatto Voghera e di Tobia Ravà, patrocinata dal Ministero dei Beni ambientali e culturali e dalla Regione del Veneto. Le lapidi recuperate nei lavori di bonifica dell'area orientale dell'antico cimitero sono state catalogate tra 1998-1999 da Gadi Luzzatto Voghera e Tobia Ravà con il patrocinio della Regione del Veneto.

4 Ipotesi e problemi: imitazione, riuso

L'ipotesi che le lapidi qui analizzate siano manufatti antichi pone vari problemi.[6] Innanzi tutto bisogna chiedersi se si tratti di 'imitazioni' di pietre antiche, oppure di riuso. Il quesito rinvia al più vasto problema dell'interesse per le antichità romane che alla metà del Quattrocento, in una città ricca di fermenti e apporti della cultura umanistica, è attestato da cronache, manoscritti. Fin dal XV secolo sono noti umanisti impegnati a trascrivere iscrizioni latine visibili nella città e nelle isole della laguna (cf. Calvelli 2007, 128-131; 2011, 185,187; 2012, 181; 2015b, 115,122-123). Si sviluppa anche un collezionismo che privilegia le epigrafi, monete, gemme; sono testimoniati da autori di varie epoche – da Marco Cornaro intorno al 1460 (citato in Dorigo 1995, 258) a Marco Foscarini alla metà '700 (citato in Sperti 1996, 120) – scavi e approvvigionamenti di materiali lapidei nel XV secolo dai luoghi caduti in disuso un tempo famosi.

L'uso del reimpiego di antichità è attestato fin dall'alto Medioevo, come è riferito già nel IX secolo dal testamento del doge Partecipazio (Cessi 1942, 1, 98) e le demolizioni, spoliazioni e ristrutturazioni ottocentesche hanno già ben documentato la presenza di lapidi romane a Venezia come si vede nella documentazione dell'ing. Casoni (Franco 1989-90, 126-129; 2001, 679 e 680); altri manufatti romani sono stati trovati negli scavi a San Lorenzo (De Min 1999; 2000), in restauri a Palazzo Grimani (2000, 131-132); *spolia* epigrafici sono attestati tra i materiali provenienti dal campanile di San Marco (Calvelli 2012); la rilevanza numerica del reimpiego epigrafico romano a Venezia e nella laguna veneta settentrionale è evidenziata da recenti censimenti che sono tuttora in corso di analisi e oggetto di un iniziale bilancio (Calvelli 2015b, 126-129; 2015a; 2012, 179-180 n. 5; 2014; 2007). Numerose sono le attestazioni di riutilizzo e rilavorazione di materiali antichi: dai frammenti architettonici rinvenuti dopo il crollo del campanile di San Marco alla fronte del sarcofago cosiddetta di Barbola (Pilutti Namer 2012, 161-166, 168-169; Calvelli 2014).

Le rotte nel Mediterraneo consentivano un approdo a Venezia di una diversificata varietà di marmi documentata in particolare dal sec. XII in poi; rimangono comunque nell'orizzonte del reimpiego gli ambiti territoriali che da secoli erano legati allo sviluppo della città, in una stratificazione complessa di trasformazioni e adattamenti ambientali e umani avvenuti dal decadimento dei centri romani alla formazione della città, che dal sec. XV era avviata ad essere uno stato di ambito europeo. Tra Aquileia, Altino e Ravenna le vie endolagunari di comunicazione per *flumina et fossas*, già attestate in epoca romana hanno mantenuto una sorta di tracciato privilegiato (rispetto al percorso terrestre) su cui si sono innestate, pur nella frammentarietà del quadro successivo, le trasformazioni delle acque dolci e salse e l'opera umana (Dorigo 1994, 49-55; Dorigo 1995, 147 tav. 2; Bortoletto 2014, 123-140 figg. 1.2 e 2.2, 217; Calaon 2014, 220 fig. 1). Nella dispersione anche imponente del proprio patrimonio urbano – Altino è un caso emblematico – i centri di insediamento romani ancora nel tardo medioevo e nell'epoca riguardante il reimpiego delle lapidi in esame non sono rimasti esclusi dalle traiettorie di comunicazione degli insediamenti successivi; in questo contesto assume rilievo la vicenda di Equilo (Jesolo) sede dal XII secolo della cattedrale di S. Maria Maggiore – nata sopra *ecclesiae* del IV-V e VII secolo – annoverata fra le grandi chiese del ducato, come grandezze e rapporti dimensionali evidenziano, assieme a S. Maria Assunta di Torcello, SS. Maria e Donato di Murano, S. Stefano di Caorle (cf . Dorigo 1994, 259-286). In Equilo presumibilmente tra fine XIV e prima metà del XV sec. una grave crisi ambientale – che riguarda anche altri siti come Ammiana, Lio Maggiore, ecc. – rende questi luoghi quasi inabitabili per la cattiva aria, le inondazioni del Piave, le acque dolci e salse ormai non più produttive e la località Le Mure viene abbandonata con la cattedrale (Dorigo 1994, 299-302). Equilo (Jesolo), che era sede di diocesi dall'alto medioevo, come la vicina Cittanova, viene accorpata nel 1466 al patriarcato di Venezia (Tramontin 1989, 72). Territorio e chiese in abbandono diventano oggetto di spoliazioni «fin ali fondamenti», come testimonia Marco Cornaro nel 1460 circa (citato in Dorigo 1994, 258; Ellero 2007b, 17). Di questa dispersione che tuttora ci ha lasciato visibili centinaia di reperti petrinei e di frammenti pavimentali rimangono vari manufatti di età romana provenienti dal sito Le Mure: provengono dal reimpiego nella cattedrale di Santa Maria nelle fondazioni o in qualche muro; altri reperti romani sono stati rinvenuti nel territorio circostante e negli scavi

6 Ringrazio per la disponibilità e l'attenzione dedicata alle tematiche inerenti alle antichità classiche Carlo Franco, Luigi Sperti, Lorenzo Calvelli

di Cittanova (per Equilo in età romana, municipi e 'vici', i manufatti romani rinvenuti, cf. Dorigo 1994, 55-67; cf. Fersuoch 1994; Ellero 2007a; 2007b, 13-22, 102).[7] Queste aree ormai degradate e abbandonate nella seconda metà del '400 possono essere una sede di approvvigionamento di materiale classico proveniente anche da zone vicine: Equilo costituiva da secoli un deposito di pietre per le costruzioni, come testimonia la cattedrale di S. Maria Assunta e ancor prima (829) il testamento di Giovanni Particiaco (Cessi 1942, 1, 98; cf. Dorigo 1983, 556; Ellero 2007b, 97-99 sul movimento di materiali per costruzione); altra sede di possibile o probabile carico di pietre romane rimane Altino, che una navigazione interna pone ad una distanza non dissimile da Jesolo per la zona del litorale di fronte ad Olivolo (Castello). L'abitudine al reimpiego di materiali romani che a Venezia a varie riprese è testimoniato nelle consuetudini abitative (sia in edifici civili che religiosi) può essere stato condiviso anche dalla minoranza ebraica, che a fine Quattrocento e inizio Cinquecento vive nei vari sestieri della città e attinge dall'ambiente esterno, pur mantenendo i caratteri identitari di religione e lingua.

A Venezia, città cosmopolita con un'arte della stampa in pieno sviluppo, la presenza ebraica è attiva, la cultura e la lingua ebraica sono un campo di interesse privilegiato della élite umanistica e verso la fine del '400 aumenta l'interesse dei cristiani per gli studi ebraici. Anche il programma di Aldo Manuzio, annunciato ma non realizzato, di stampare libri con caratteri ebraici è indicativo dell'*humus* culturale di fine '400 nella città: Manuzio stampa per la prima volta in caratteri ebraici alcune parole di un salmo nella edizione dell'opera di Poliziano (1498), alcune didascalie del *Polifilo (Hypnerotomachia Poliphili)* (1499), nel 1501-03 una grammatica ebraica (per la prima volta pubblicata anonima) *Introductio per brevis ad Ebraicam linguam* in appendice alla grammatica greca e latina(cf. Tamani 2015; Busi 2015; Calimani 1989).

In un contesto di *studia humanitatis* stimolato da proposte e collaborazioni interculturali l'eventuale imitazione dell'antico difficilmente può connotarsi nelle lapidi in esame come una ricerca di elemento di prestigio in quanto i segni dell'uso antico erano riservati all'interro e la stele risultava infissa nel terreno e visibile con l'epigrafe in ebraico; l'imitazione potrebbe riguardare la funzionalità della tipologia del 'termine', posto che fosse conosciuta anche nell'uso del foro o continuata nella consuetudine sepolcrale fino al Quattrocento. Il riuso di pietre romane d'altra parte è ampiamente attestato a Venezia per la difficoltà di reperire materiale ed è caratterizzato da una grande eterogeneità: il percorso delle pietre antiche che attraversavano la laguna, testimoniate dalle cronache e dai manoscritti del XV secolo, poteva trovare nelle botteghe dei tagliapietra veneziani un luogo di deposito, raccolta, smistamento, forse anche un percorso commerciale in grado di fornire materiali con un valore di mercato nel caso di lapidi ben conservate e di grandezza adeguata ai svariati impieghi edilizi. Ai tagliapietra cristiani dovevano ricorrere gli ebrei veneziani; su indicazione della committenza ebraica la lapide veniva lavorata, anche con errori e correzioni riscontrati più volte nell'esecuzione delle lettere ebraiche, che evidentemente venivano tracciate senza cognizione di causa della lingua (Mortara Ottolenghi 2000, 447 e 454). Le botteghe dei lapicidi potrebbero essere uno dei tramiti del possibile reimpiego nel cimitero ebraico di manufatti sbozzati e lavorati di età romana in una ipotesi di riutilizzo legato ad un uso funzionale di utilità. Questa logica di riuso è attestata lungo i secoli all'interno del cimitero stesso, come dimostra in modo emblematico la lapide di Naftali *ben* Yehudah, che sul recto presenta una iscrizione ebraica del 1440 e sul verso una seconda iscrizione del 1649 (2000, 178-179).

7 Si tratta di frammenti di elementi architettonici, frammenti di iscrizioni, cippi sepolcrali rivenuti nell'Ottocento a Marina di Cava Zuccherina (Jesolo); ara funeraria proveniente dalla Cava Zuccherina, fondo Olivieri (1833); frammenti di cornici architettoniche modanate dagli scavi di Cittanova, tre capitelli, otto iscrizioni funerarie, frammenti di stele funerarie a pseudoedicole, frammenti di are ecc. Le iscrizioni latine rinvenute nel territorio di Jesolo costituiscono una rilevanza numerica (42 iscrizioni), che gli studi epigrafici hanno valorizzato anche in relazione al problema riguardante la tipologia degli insediamenti di età romana intorno alla gronda lagunare e ai litorali (Ellero 2007b).

Bibliografia

Bortoletto, Marco (2014). «Gli scavi archeologici a Torcello dal 1995 al 2012». *Torcello scavata. Patrimonio condiviso*. Fozzati, Luigi (a cura di), *Gli scavi 1995-2012*. Venezia: Regione del Veneto, 1, 117-214.

Busi, Giulio (2015). *La Laguna poliglotta di Aldo. Ebraico, arabo e altri saperi esotici nell'officina manuziana = Conferenza* (Venezia, Biblioteca Marciana, 20 novembre 2015) [online]. URL `http://www.marciana.venezia.sbn.it/eventi/aldo-al-lettore`; `http://www.venipedia.it/tv/venipedia/`.

Calaon, Diego (2014). «Dallo scavo alla storia dell'arcipelago torcellano». *Torcello scavata. Patrimonio condiviso*. Calaon, Diego; Zendri, Elisabetta; Biscontin, Guido (a cura di), *Lo scavo 2012-2013*. Venezia: Regione del Veneto, 2, 209-220.

Calimani, Roberto (1989). «Gli editori di libri ebraici a Venezia». *Armeni Ebrei Greci stampatori a Venezia*. Introduzione di Scilla Abbiati. Venezia: Casa Editrice Armena.

Calvelli, Lorenzo (2005). «'Spolia' di età romana a Murano: alcune ipotesi ricostruttive». Cresci Marrone, Giovannella; Tirelli, Margherita (a cura di) (2005), *«Terminavit sepulcrum»: I recinti funerari nelle necropoli di Altino = Atti del Convegno* (Venezia 3-4 dicembre 2003). Roma: Quasar, 349-356.

Calvelli, Lorenzo (2007). «Le iscrizioni latine provenienti dalla laguna veneta settentrionale. Un primo censimento». Cresci Marrone, Giovannella; Pistellato, Antonio (a cura di), *Studi in ricordo di Fulvio Mario Broilo = Atti del convegno* (Venezia,14-15 ottobre 2005). Padova: S.A.R.G.O.N., 123-145.

Calvelli, Lorenzo (2011). «Da Altino a Venezia». Tirelli, Margherita (a cura di), *Altino antica Dai Veneti a Venezia*. Venezia: Marsilio, 184-197.

Calvelli, Lorenzo (2012). «Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco». Cuscito, Giuseppe (a cura di), *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della "Venetia"*. Centro di Antichità Altoadriatiche LXXIV, Trieste: Editreg, 179-202.

Calvelli, Lorenzo (2014). «L'enigma epigrafico di Barbola». *Archivo Veneto, sesta serie* (7), 15-46.

Calvelli, Lorenzo (2015a). «Monumenti altinati da Torcello.1.L'urna cineraria di "Cusonia Posilla"». *Rivista di Archeologia XXXVIII 2014*, 93-104.

Calvelli, Lorenzo (2015b). «Reimpieghi epigrafici datati da Venezia e dalla laguna». Centanni, Monica; Sperti, Luigi (a cura di), *Pietre di Venezia: "spolia in se spolia in re" = Atti del convegno internazionale* (Venezia, 17-18 ottobre 2013). Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 113-134.

Candio, Paolo (1991). « L'antico cimitero ebraico del Lido nei contratti tra la Comunità ebraica ed il Monastero Benedettino di S. Nicolò (XIV-XVII secc.)». *Ateneo Veneto*, *CLXXVIII*, 109-139.

Centanni, Monica; Sperti, Luigi (a cura di) (2015). *Pietre di Venezia: "spolia in se spolia in re" = Atti del convegno internazionale* (Venezia,17-18 ottobre 2013). Roma: «L'Erma» di Bretschneider.

Cessi, Roberto (1942). *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*. 2 Voll. Padova: Gregoriana Editrice.

Crippa, Bernardo; Veronese, Alessandra; Vivante, Cesare (a cura di) (2000). *La Comunità ebraica di Venezia e il suo antico cimitero*. ricerca a cura di Aldo Luzzatto, Comitato per il Centro Storico Ebraico di Venezia. 2 tomi. Milano: Edizioni Il Polifilo.

Cuscito, Giuseppe (a cura di) (2012). *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della "Venetia"*. Trieste: Editreg.

De Min, Maurizia (1999). «Venezia. Rinvenimenti medioevali nella chiesa di S. Lorenzo. Notizie preliminari» *Venezia Arti* (4). Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 159-166.

De Min, Maurizia (2000). «Edilizia altomedioevale e medioevale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi dai cantieri di restauro». *«Venezia tra due elementi sospesa»: Venezia, costruzione di un paesaggio urbano*. Introduzione di E. Concina. Venezia: Insula Marsilio, 99-133; tavv. pp. 131-132.

Dorigo, Wladimiro (1983). *Venezia Origini*. 2 Voll. Milano: Electa.

Dorigo, Wladimiro (1994). *Venezie sepolte nella terra del Piave*: *Duemila anni fra il dolce e il salso*. Roma: Viella.

Dorigo, Wladimiro (1995). «Fra il dolce e il salso: origini e sviluppi della civiltà lagunare». Caniato, Giovanni; Turri, Eugenio; Zanetti, Michele (a cura di), *La laguna di Venezia*. Verona: Cierre Edizioni, 137-191.

Ellero, Alberto (2007a). «Una nuova iscrizione jesolana: tracce di collegamento con le "gentes" commerciali altinati». Cresci Marrone, Giovannella; Pistellato, Antonio (a cura di),

Studi in ricordo di Fulvio Mario Broilo = Atti del convegno (Venezia, 14-15 ottobre 2005). Padova: S.A.R.G.O.N., 317-332.

Ellero, Alberto(2007b). *Iscrizioni romane dall'antica Jesolo*. Jesolo: Edizioni V.O.

Ellero, Alberto (a cura di) (2008). *"De petra que habemus in Equilo": Guida ai reperti archeologici ed epigrafici provenienti dall'antica Jesolo*. Jesolo: Edizioni V.O.

Fabbiani, Licia (s.d. [1989]). *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido (1053-1628)*. Venezia: Stamperia di Venezia.

Fersuoch, Lidia (1994). «Relazione conclusiva sulla schedatura dei reperti petrinei e marmorei provenienti da «Le Mure» di Jesolo». Dorigo, Wladimiro. *Venezie sepolte nella terra del Piave*: *Duemila anni fra il dolce e il salso*. Roma: Viella, 370-371.

Franco, Carlo (1989-90). «Sullo studio di epigrafi antiche di Venezia austriaca». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e ed Arti*, 148 (1989-90), 125-162.

Franco, Carlo (2001). «L'archeologia e l'immagine di Venezia tra XIX e XX secolo». *Mélanges de l'École Française de Rome* (113), 679-702.

Gregori, Gian Luca (2005). «Definizione e misurazione dello spazio funerario nell'epigrafia repubblicana e proto imperiale di Roma. Un'indagine campione». Cresci Marrone, Giovannella; Tirelli, Margherita (a cura di) (2005), *«Terminavit sepulcrum», I recinti funerari nelle necropoli di Altino = Atti del Convegno* (Venezia 3-4 dicembre 2003). Roma: Quasar, 77-126.

Izzo, Aldo (1999). «Breve storia dell'antico Cimitero ebraico del Lido di Venezia». Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia (a cura di) (1999), *Venezia ebraica. Il restauro dell'antico Cimitero del Lido*. Milano: Electa, 35-39.

Luzzatto, Aldo (2000). «La comunità ebraica e il suo antico cimitero». Crippa, Bernardo; Veronese, Alessandra; Vivante, Cesare (a cura di), *La Comunità ebraica di Venezia e il suo antico cimitero*. Ricerca a cura di Aldo Luzzatto, Comitato per il Centro Storico Ebraico di Venezia. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1, 1-440.

Mortara Ottolenghi, Luisella (2000). «Analisi stilistica delle lapidi». Crippa, Bernardo; Veronese, Alessandra; Vivante, Cesare (a cura di), *La Comunità ebraica di Venezia e il suo antico cimitero*. Ricerca a cura di Aldo Luzzatto, Comitato per il Centro Storico Ebraico di Venezia. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1, 441-465.

Ottolenghi Adolfo, Pacifici Riccardo (1929). «L'antico cimitero ebraico di S. Nicolò di Lido». *Rivista di Venezia* (VII), 5-7.

Pilutti Namer, Myriam (2012). «Reimpiego e rilavorazione di materiali antichi nella Venezia medievale: alcuni esempi». Cuscito, Giuseppe (a cura di), *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della "Venetia"*. Trieste: Editreg, 159-178. Centro di Antichità Altoadriatiche 74.

Pacifici, Riccardo (1936). *Iscrizioni dell'antico cimitero ebraico di Venezia*. Alessandria d'Egitto: Tipografia Leon Palombo.

Scarfì, Bianca Maria (1969-70). «Altino (Venezia). *Le iscrizioni funerarie romane provenienti dagli scavi 1965-1969 e da rinvenimenti sporadici». = Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,* CXXVIII, 207-289.

Sperti, Luigi (1996). «Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli». *Rivista di Archeologia* (XX), 119-138.

Tamani, Giuliano (2015). *Aldo Manuzio e la stampa con caratteri ebraici = Conferenza* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 4 novembre 2015) [online]. URL `http://www.marciana.venezia.sbn.it/eventi/aldo-al-lettore`; `http://venipedia.it/tv/venipedia/`.

Tirelli, Margherita (2005). «I recinti della necropoli dell'Annia: l'esibizione di 'status' di un'élite municipale». Cresci Marrone, Giovannella; Tirelli, Margherita (a cura di), *«Terminavit sepulcrum», I recinti funerari nelle necropoli di Altino = Atti del Convegno* (Venezia 3-4 dicembre 2003). Roma: Quasar, 251-273.

Tramontin, Silvio (1989). «Dall'episcopato castellano al Patriarcato veneziano». *La chiesa di Venezia tra Medioevo ed età moderna*. Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 55-85.

Zaccaria, Claudio (2005). «Recinti funerari aquileiesi: il contributo dell'epigrafia». Cresci Marrone, Giovannella; Tirelli, Margherita (a cura di) (2005), *«Terminavit sepulcrum», I recinti funerari nelle necropoli di Altino = Atti del Convegno* (Venezia 3-4 dicembre 2003). Roma: Quasar, 195-223.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

L'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Soprintendenza di Trieste (1920-1925)
Considerazioni a partire dai materiali dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi

Beatrice Marangoni
(Triennale di Milano, Italia)

Abstract This paper attempts to analyse archival photographs related to Venezia Giulia and Istria, which are preserved in the photo archive *Antonio Morassi* of the Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Ca' Foscari. The aim is giving relevance to the action of the 'Ufficio Belle Arti e Monumenti' of the superintendence of Trieste, where Antonio Morassi was employed at that time, providing a documentary evidence of it through these photographs, which were taken from 1920 to 1925.

Keywords Archival photographs. Restoration. Cultural heritage of Venezia Giulia and Istria.

L'Archivio Fototeca Antonio Morassi costituisce un nucleo importante delle collezioni storiche del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali; esso è pervenuto all'Università nel 1980, insieme alla biblioteca personale dello studioso, per volere degli eredi e in seguito all'interessamento dell'allora rettore Feliciano Benvenuti e di Terisio Pignatti (cf. Tagliapietra 1987; Agazzi 1996; 2008; 201; 2013). Il fondo è composto da un consistente insieme di materiale documentario (stampe fotografiche, lettere, schede di opere d'arte, manoscritti e dattiloscritti, expertise, ecc.), raccolto da Morassi nel corso della sua lunga e articolata carriera come storico dell'arte e funzionario della pubblica amministrazione presso diverse soprintendenze italiane (cf. Ferrari 2012). La collezione è ordinata alfabeticamente per nome d'artista o per località, secondo i criteri impostati dallo stesso Morassi, e consiste in più di 35.000 stampe fotografiche, tutte gelatine ai sali d'argento, raccolte in 289 unità.

Nell'archivio Antonio Morassi si conservano tre buste intitolate «Venezia Giulia»: contengono fotografie prodotte nell'ambito delle campagne di ricognizione effettuate dalla Regia Soprintendenza di Trieste negli anni compresi tra il 1920 e il 1925, lustro in cui Morassi lavorò presso l'Ufficio Belle Arti e Monumenti. L'Ufficio di Trieste aveva allora giurisdizione anche sulle province della Venezia Giulia, dell'Istria e della Dalmazia, territori che erano appena stati annessi al Regno d'Italia e nei quali andavano affrontate le urgenti problematiche della definizione del patrimonio artistico locale e delle modalità con cui questo potesse essere conservato, restaurato e valorizzato (cf. Perusini e Fabiani 2008; Pavan 2009; Santoboni 2014; Spada 2015). A questo scopo dall'Ufficio furono attuati sopralluoghi e vennero promosse campagne di riproduzione fotografica a tappeto dei beni mobili e immobili conservati nella regione: tali progetti assunsero il valore di veri e propri censimenti della cultura artistica e dell'identità di quei luoghi.

Le stampe fotografiche comprese nelle tre buste sono contrassegnate dal timbro a secco dell'Ufficio triestino e presentano il numero corrispondente al Registro di entrata negativi dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Trieste, dove si conservano tuttora. Tutte le fotografie sono annotate sul retro, a matita, da Morassi o da suoi collaboratori, con informazioni riguardanti il soggetto e i dati tecnici relativi allo scatto.

Ogni singola fotografia, infatti, era determinata nella sua genesi dall'azione di persone diverse, coinvolte a vario titolo nell'attività di tutela (cf. Bertaglia 2010).

Le fotografie offrono almeno cinque livelli di lettura. I primi due, storico e documentario, permettono di recuperare la situazione in cui i territori della Venezia Giulia si trovavano in quegli anni e la memoria dell'attività svolta in essa dalla Soprintendenza di Trieste. Le campagne fotografiche indagarono in maniera capillare i territori della regione, non tralasciando alcuna frazione né isola. Sono di particolare interesse gli insiemi di fotografie realizzate in occasione di restauri: esse documentano lo stato delle opere, pittori-

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-14
Submission 2016-07-12 | Acceptance 2016-09-15 | © 2016

Figura 1. Santa Maria delle Lastre. Beram (Vermo). Archivio Fototeca A. Morassi

che o architettoniche, prima degli interventi e ad esecuzione completata, divenendo testimonianza delle scelte di restauro, critico o di ripristino, seguite dall'Ufficio. Il valore aggiunto di questo materiale iconografico consiste nel dar conto dei danni prodotti dalla guerra e nel comprovare la vastità delle operazioni di risarcimento e restauro realizzate negli anni seguenti la fine del primo conflitto mondiale. Le fotografie rispondono inoltre al bisogno di censire i beni mobili, statali e privati, conservati nella regione. Gli oggetti artistici erano studiati con sistematicità, ritraendo il sito e l'edificio in cui erano collocati. Si poneva, inoltre, molta attenzione alla riproduzione di oggetti d'arte applicata, come i paramenti e gli indumenti liturgici, gli arredi e i vasi sacri. Tali fotografie sono testimonianze storiche di primaria importanza, poiché gran parte degli oggetti d'arte mobili e dell'arredo liturgico delle chiese della regione risultano oggi dispersi o non visibili al pubblico. Molte oreficerie, ad esempio, non verranno più citate dalla critica dopo il secondo conflitto mondiale: di esse, scomparse o dislocate in nuove sedi, se ne è persa la conoscenza diretta (Marangoni 2012). Infine, sul piano amministrativo, le foto, comprovanti i restauri eseguiti, avevano la funzione di nulla osta al pagamento delle maestranze coinvolte. Un terzo livello consente di recuperare il valore propriamente fotografico d'interpretazione della realtà che si esprime nelle modalità di ripresa dei beni: nell'inquadratura, la particolare attenzione riservata al contesto in cui i monumenti erano inseriti è dichiarata dalle didascalie sul retro delle fotografie, come 'panorama', 'veduta dalle mura', 'vecchie case'. Talvolta il paesaggio diventava il protagonista assoluto dello scatto. Un quarto fa invece emergere gli aspetti socio-antropologici legati ai territori indagati. Spesso, nelle fotografie, si trovano inserite delle presenze umane: queste non sono casuali, in quanto la scelta d'includere nello scatto gli abitanti di un determinato luogo va letta come

Figura 2. Santa Maria delle Lastre, dettaglio della Danza Macabra. Beram (Vermo). Archivio Fototeca A. Morassi

la volontà di offrire una testimonianza completa di uno specifico spaccato sociale e temporale. In alcune di esse sono ritratti, in posa, i membri più illustri di una comunità e le istituzioni civili e laiche che ne facevano parte. Un quinto livello, infine, permette di considerare le fotografie come opere d'arte esse stesse.

Dalla fine del secolo XIX la fotografia si impone come uno dei mezzi più efficaci per tutelare il patrimonio culturale italiano: nel 1895 nasce il Gabinetto Fotografico Nazionale e, parallelamente, si iniziano a creare laboratori e archivi fotografici presso le varie Soprintendenze italiane (cf. Stanzani, Orsi e Giudici 2001; Spiazzi, Majoli, e Giudici 2010). Non è noto quando fu istituito un laboratorio fotografico presso la Soprintendenza di Trieste (cf. Fabiani e Nicotera 2010): tuttavia, da una lettera di Achille Bertini Calosso, impiegato presso l'Ufficio nel 1920, si deduce che già allora si stava lavorando per la costituzione di un archivio fotografico. Bertini Calosso, infatti, dice che durante gli anni di servizio in Soprintendenza stava: «acquistando riproduzioni dal commercio ma più specialmente procurando la collaborazione di studiosi e collezionisti della regione nel duplice intento di dotare l'Ufficio di un materiale indispensabile per le indagini, i raffronti, la definitiva compilazione degli Elenchi, e di fornire all'Archivio Fotografico di codesta Direzione generale le riproduzioni di quanto, nella Venezia Giulia, presenti un maggiore interesse d'arte» (citato in Pavan 2009, 203). Egli spiega inoltre le modalità seguite per far nascere l'archivio: «presi accordi col Comando Supremo e con la Direzione del Museo Civico di Trieste, si ottenne per opera mia il concorso finanziario ed il consenso per far lavorare a disposizione dell'Ufficio l'ottimo operatore fotografico di quel Museo. All'atto delle consegne date dal sottoscritto, le fotografie già raccolte erano 1282, di cui 459 destinate a codesta Direzione Generale» (204).

Figura 3. Arredi liturgici, Veli Lošinj (Lussingrande). Archivio Fototeca A. Morassi

Non si trova menzione del nome del fotografo che scattò le fotografie per l'Ufficio Belle Arti, né sul retro delle stampe e nemmeno nei registri di entrata negativi-positivi di Trieste: tuttavia, la menzione nella lettera di Bertini Calosso dell'«ottimo operatore fotografico» del Museo Civico di Trieste potrebbe permettere di identificare il fotografo autore delle fotografie per l'Ufficio con Pietro Opiglia.

Opiglia, originario di Pola, venne assunto nel 1908 dal Comune di Trieste come custode, ma dagli Atti dei Musei Civici sul personale si legge che il dipendente doveva dimostrare, oltre alla conoscenza della lingua italiana e del disegno geometrico, di possedere la pratica della fotografia. In quegli anni venne allestito un Laboratorio fotografico presso i Musei dove Opiglia poté lavorare. Nelle sue fotografie si colgono la stessa modalità d'esecuzione e la medesima sensibilità che caratterizzano le riprese realizzate nei primi anni Venti per l'Ufficio Belle Arti e Monumenti. È attribuita a Opiglia una campagna fotografica che ritrae i quartieri di Trieste sul punto di essere demoliti. I suoi scatti vengono descritti così da Pietro Sticotti, futuro direttore dei Musei Civici: «in queste fotografie meglio che agli edifici stessi si ebbe di mira il quadro complessivo e la fisionomia generale delle vie» (1911, 206).

Un ulteriore indizio che potrebbe far supporre che le fotografie della Soprintendenza furono scattate da Opiglia si trova nelle parole di Antonio Alisi. Lo studioso triestino, infatti, nella prefazione al contributo sul Duomo di Capodistria scrive così: «mi è caro poter qui ringraziare pubblicamente dell'aiuto portomi l'Amministrazione provinciale dell'Istria, la R. Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti della Venezia Giulia e specialmente il suo capo Comm. Ing. F. Forlati, che con benevola premura mi concesse la riproduzione delle belle fotografie assunte dall'ottimo Piero Opiglia» (1932, 2). Il motivo per cui Opiglia non firmò o timbrò le foto che probabilmente scattò per l'Ufficio è dovuto al fatto che egli era un impiegato statale, non un fotografo di professione impegnato nella salvaguardia dei propri diritti d'autore.

Molte delle fotografie contenute nelle tre buste «Venezia Giulia» sono pubblicate come corredo iconografico nei resoconti dei lavori della Soprin-

Figura 4. Duomo di Pola, interno dopo un incendio. Archivio Fototeca A. Morassi

Figura 5. 'Casa gotica', Koper (Capodistria). Archivio Fototeca A. Morassi

Figura 6. Castello di Gorizia. Commissione dell'Opera di soccorso per le chiese rovinate dalla guerra. Il secondo da destra è Antonio Morassi. Archivio Fototeca A. Morassi

tendenza e negli studi specialistici prodotti, in quegli anni, dai vari membri dell'Ufficio: si trovano, inoltre, come supporto all'inventario dei beni culturali conservati in Istria (Santangelo 1935). La bibliografia prodotta da Morassi tra il 1920 e il 1925 è il frutto diretto delle campagne di ricognizione e delle attività promosse dall'Ufficio, delle quali le fotografie dell'Archivio ne costituiscono la vivida testimonianza visiva (cf. Vuerich 2012).

Bibliografia

Alisi, Antonio (1932). *Il Duomo di Capodistria*, Roma: Castelli.

Agazzi, Michela (1996). «La fototeca di Antonio Morassi». *Venezia Arti* (10), 187-188.

Agazzi, Michela (2008). *Perizie: le "expertises" nella fototeca di Antonio Morassi*. Gentili, Antonio; Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*. Padova: Il Poligrafo, 445-450.

Agazzi, Michela (2012). *Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia*. Ferrari, Serenella (a cura di). *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre). Udine: Forum, 39-60.

Agazzi, Michela (2013). «Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti, memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti», *Venezia Arti* (22/23), 51-53.

Bertaglia, Elisa (2010). *L'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia - Ufficio di Udine*. Spiazzi, Anna Maria; Majoli, Luca; Giudici, Corinna (a cura di). *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008). Crocetta del Montello: Terra Ferma, 243-253

Fabiani, Rossella; Nicotera, Giorgio (2010). *L'Archivio fotografico della Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia*, in: Spiazzi, Anna Maria; Majoli, Luca; Giudici, Corinna (a cura di). *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008). Crocetta del Montello: Terra Ferma, 235-242.

Ferrari, Serena (a cura di) (2012). *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre). Udine: Forum.

Marangoni, Beatrice (2012), *Catalogo di Oreficerie Istriane, considerazioni partendo dalle fotografie conservate nella fototeca Antonio Morassi a Ca' Foscari* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.

Pavan, Guido (2009). «Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia (1918-1924)». *Archeografo Triestino* (79), 167-229.

Perusini, Giuseppina; Fabiani, Rossella (a cura di) (2008). *Conservazione e tutela dei beni Culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918) = Atti del convegno internazionale* (Udine, 30 novembre 2006). Vicenza: Terraferma.

Santangelo, Antonio (1935). *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*. Roma: Libreria dello Stat, vol. 5.

Santoboni, Paolo (2014). «Nelle "terre redente": la direzione dell'Ufficio Belle Arti e Monumenti». Cassani, Giorgio; Zucconi, Guido (a cura di), *Guido Cirilli: architetto dell'Accademia = Catalogo della Mostra* (Venezia 4 giugno-21 settembre 2014). Padova: Il Poligrafo, 101-115.

Spada, Irene (2015). *Dall'Ufficio Belle Arti alla Regia Soprintendenza alle Opere d'antichità e d'arte di Trieste,* in: Rogoznica, Debhora (a cura di). *Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria = Atti della giornata di studio* (Capodistria, 10 giugno, 2011). Capodistria: Histria Editiones, 207-224.

Spiazzi, Anna Maria; Majoli, Luca; Giudici, Corinna (a cura di) (2010). *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre 2008). Crocetta del Montello: Terra Ferma.

Stanzani, Anna; Orsi, Oriana; Guidici, Corinna (a cura di) (2001). *Lo spazio il tempo le opere: il catalogo del patrimonio culturale = Catalogo della Mostra* (Bologna, 2 dicembre-17 marzo 2002). Cinisello Balsamo: Silvana.

Sticotti, Pietro(1911). «Recenti scoperte d'antichità a Trieste e territori», *Archeografo Triestino* (3), 204-208.

Tagliapietra, Biancamaria (1987). «Dall'Istituto di discipline artistiche al Dipartimento di Storia e critica delle arti (1970-1986)», *Venezia Arti* (1), 157.

Vuerich, Viviana (2012), «Bibliografia aggiornata di Antonio Morassi». Ferrari, Serena (a cura di). *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre). Udine: Forum, 313-334.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

La fotografia, una matrice per due mostre
Le ville venete (1952) di Giuseppe Mazzotti e *Les villas de la Vénétie* (1954) di Michelangelo Muraro

Margherita Naim
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract *Le ville venete* touring photo exhibition, which opened in Treviso in 1952 with the curatorial support of Giuseppe Mazzotti, was transferred to Paris in 1954, where it was curated by Michelangelo Muraro and was given a new format and a new title: *Les villas de la Vénétie*. Both exhibitions aimed to demonstrate the importance of ancient villas, by highlighting their original characteristics and the territorial value they had not only for Veneto, but also for Italy. Although it was used for quite different purposes, photography played a central role in both exhibitions. By drawing on a number of sources, primarily those found in the Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta (the Giuseppe Mazzotti's Foundation for Venetian Civilization) and in the Treviso State Archives, it was possible to provide a more accurate and clearer understanding of the works of the two different photo series featured in those exhibitions, of the different venues where they were made available for circulations and of the goals of the two curators.

Keywords Photography. Venetian villas. Exhibition. Giuseppe Mazzotti. Michelangelo Muraro.

1 Due serie fotografiche per la mostra viaggiante sulle ville venete: la 'Serie Mazzotti' e la 'Serie Muraro'

> Dopo Milano e Roma, la Mostra fu portata a Londra, nella sede del Reale Istituto degli Architetti britannici. Da Londra fu trasferita in dodici città inglesi, a cura e spese dell'Associazione degli Architetti britannici. Dopo due anni di permanenza in Inghilterra passò a Copenaghen. Intanto la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, per opera del prof. Franco e del dott. Muraro, aveva provveduto ad allestire una seconda, meno numerosa ma ugualmente interessante serie di fotografie con cui fu organizzata una nuova mostra, che ottenne pure vivissimo successo in Francia, passando poi nelle principali città dell'America, dove si trova tutt'ora (Mazzotti 1957b, 1153-1154).

Giuseppe Mazzotti (1907-1981), nella apertura di questo brano, pubblicato sul periodico del Touring Club Italiano *Le vie d'Italia*, si riferisce alla mostra fotografica *Le ville venete*. Si tratta di un ambizioso progetto che aveva maturato nel secondo dopoguerra, come direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo (EPT) di Treviso, con la collaborazione dei rappresentanti degli EPT e di studiosi delle altre province del Veneto e di Udine. L'idea degli enti turistici di valorizzare le ville venete era volta alla promozione e alla creazione di icone monumentali e identitarie di un territorio che, all'epoca, era ancora poco presente nell'immaginario turistico e negli itinerari di viaggio.

L'esposizione, che era stata inaugurata a Treviso nel 1952, appare oggi come evento di particolare rilievo sia per l'utilizzo diffuso ed esclusivo del medium fotografico[1] sia per la circuitazione della serie fotografica in numerose città, in Ita-

1 L'illustrazione fotografica delle ville venete si trova, a corredo di testi critici o in portfolio monografici, già decenni prima della mostra. I più significativi tra questi ultimi sono opera di autori stranieri, quali Fritz Burger (1909) e Georgij Kreskentevič Loukomski (1926) e italiani, quali Vittorio Cicala (1914), Giulio Fasolo (1929), Bruno Brunelli e Adolfo Callegari (1931). Si tratta, complessivamente, di un corpus di opere significative che permette una lettura iconografica delle ville venete prima del 1952. Questo rappresentò, all'epoca, una delle numerose fonti dell'esposizione itinerante. Per approfondimenti vedi Naim 2016, 228-236.

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-15
Submission 2016-07-02 | Acceptance 2016-09-15 | © 2016

lia e all’estero. Tali caratteristiche garantirono all’evento una ricezione estremamente ampia non soltanto da parte del largo pubblico e delle istituzioni, ma anche da parte di intellettuali e giornalisti, a livello nazionale e internazionale.

La letteratura recente, quando cita la mostra *Le ville venete*, descrive, generalmente, un’esperienza unitaria. Un’analisi più accurata[2] rivela invece che, al momento del trasferimento all’estero, nel 1954, l’esposizione si diramò in due versioni e itinerari differenti. Da quel momento, infatti, circolarono due distinte serie di fotografie che fecero capo, ciascuna, a due tra i principali animatori di questa esperienza, Giuseppe Mazzotti e Michelangelo Muraro (1913-1991).

Come infatti si legge sin dalla prefazione alla prima edizione del catalogo dell’esposizione ‘mazzottiana’, erano stati soprattutto Muraro, all’epoca ispettore presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia ed esponente di punta del Comitato esecutivo per la mostra, e lo scrittore Giovanni Comisso a immaginare un’esposizione viaggiante. Così, dopo il debutto trevigiano del 1953, l’ampio e articolato programma della manifestazione contemplò un circuito italiano, nel 1953, e un circuito internazionale, nel 1954.

L’incipit di Mazzotti è particolarmente significativo poiché distingue con chiarezza le due serie di fotografie che circolarono. La prima e più nota, qui denominata, per semplificare, ‘Serie Mazzotti’, a cui fa capo l’esposizione *Le ville venete* del 1952, era stata curata da Giuseppe Mazzotti e promossa dall’EPT di Treviso. La seconda serie fotografica o ‘Serie Muraro’ corrisponde alla mostra *Les villas de la Vénétie*, allestita, per la prima volta, a Parigi, nella primavera del 1954, a opera di Muraro che ne curò anche l’omonimo catalogo, con il supporto di Fausto Franco e della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia.

Oltre alle peculiarità delle singole mostre, specificate nei rispettivi cataloghi e nella pubblicistica dell’epoca, è stato possibile ricostruire, grazie al recente reperimento di alcuni documenti, anche alcuni dei criteri alla base di questa differenziazione.

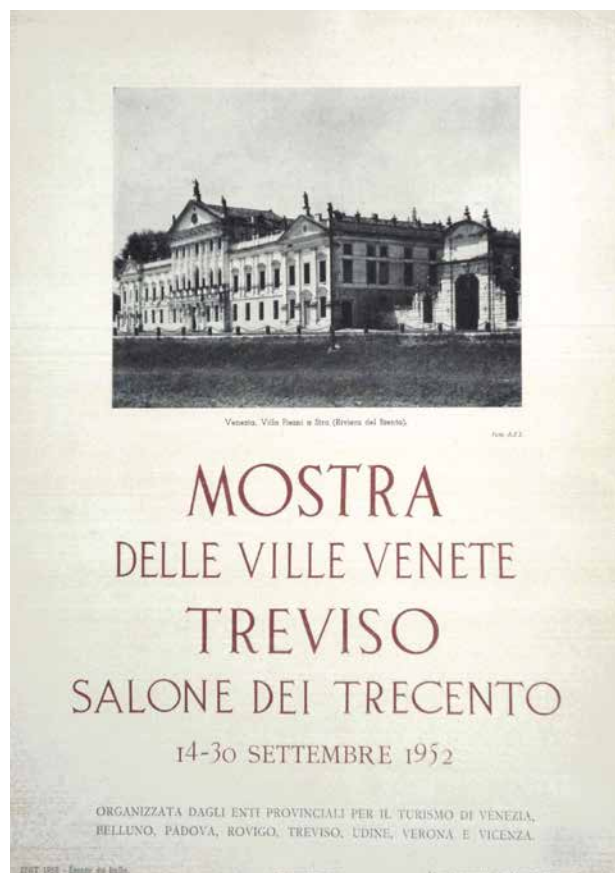



Figura 1. Locandina della mostra *Le ville venete*. Treviso, Salone dei Trecento 1952. AST, Fondo Ente Provinciale per il Turismo (EPT), b. 370

2 La prima edizione della mostra *Le ville venete* o ‘Serie Mazzotti’ e la circuitazione in Italia

Le ville venete, come anticipato, era stata allestita per la prima volta a Treviso, nel Palazzo dei Trecento, dal 14 settembre al 12 ottobre[3] 1952 (fig. 1). Le trecentottantotto fotografie esposte erano state suddivise in otto sezioni, una per ciascuna provincia del Veneto e una per la provincia di Udine, in maniera speculare alla struttura del catalogo (Mazzotti 1952). Si trattava di stampe fotografiche di grande formato (50 × 70 cm), montate in cornice, eccetto una fotografia per ogni provincia che era presentata in formato maggiore (100 × 150 cm) e montata su telaio. Gli

2 Questo scritto presenta e amplia, con documenti inediti conservati presso la Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta e l’Archivio di Stato di Treviso, parte dei risultati pubblicati nella tesi di dottorato di chi scrive, dal titolo *La fotografia di promozione turistica: Giuseppe Mazzotti e la costruzione di un’identità territoriale veneta (1935-1973).*

3 La chiusura della mostra era stata prorogata due volte.

Figura 2. Locandina della mostra *Le ville venete*. Milano, Palazzo Reale, 1953. AST, Fondo Ente Provinciale per il Turismo (EPT), b. 370

Figura 3. Locandina della mostra Le ville venete. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1953. Archivio di Stato di Treviso, Fondo Ente Provinciale per il Turismo (EPT), b. 370

esemplari su telaio erano denominati ‘fotografie d’arte’ poiché riproducevano dipinti, affreschi, sculture, stucchi e inoltre rappresentavano l’icona di ogni sezione, sempre ricalcando la struttura del catalogo.

Quest’ultimo permette di identificare anche gli autori delle fotografie esposte che erano principalmente opera di Giuseppe Mazzotti e Giuseppe Fini, ma anche dell’Agenzia Fotografica Italiana (AFI), Basile, Botter, Giacomelli, Giordani, Giulio Marino, Neri, Parolin, Gianpaolo Vajenti e Fausto Scudo. Inoltre, Alinari e Naya erano i principali responsabili delle riproduzioni di opere d’arte. Molte stampe fotografiche provenivano anche dagli archivi degli Enti turistici, delle Soprintendenze e dei Musei Civici delle rispettive province. Non si trattava, dunque, soltanto di autori locali, ma anche di autori di fama nazionale. Le immagini, salvo rare eccezioni, erano inanimate e riprendevano soprattutto le facciate monumentali delle ville riprese frontalmente, di scorcio o riflesse in specchi d’acqua.[4]

Pertanto, nei locali del Palazzo dei Trecento si potevano ammirare fotografie delle architetture, degli interni e dei parchi, ma anche gli originali delle piante e di mappe, di antiche stampe di Vincenzo Maria Coronelli e Gianfranco Costa e reperti artistici provenienti dalle ville: dagli affreschi di Paolo Veronese e Ludovico Pozzoserrato ai pannelli cinesi tratti da Villa Pisani. Vi erano anche il cancello di Villa Ca’ Zenobio, statue da giardino di Orazio Marinali, la fontana del parco di Villa Agosti e ancora libri e documenti.

Dopo la tappa trevigiana, la ‘Serie Mazzotti’ sostò a Milano, nella Sala delle Cariatidi e in altre

4 I documenti fotografici raccolti erano inoltre destinati ad arricchire l’archivio fotografico dell’EPT trevigiano, che Mazzotti costituì nel corso dei decenni di lavoro presso l’Ente. Quanto rimane dell’archivio fotografico, già esistente almeno a partire dal 1948, è oggi conservato nel Fondo EPT presso il Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST).

sale del Palazzo Reale, dal 23 aprile al 7 giugno[5] del 1953 (fig. 2) e a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, dal 10 al 30 settembre del 1953 (fig. 3). Le riedizioni italiane della mostra presentavano un numero di fotografie simile o maggiore[6] a quello dell'edizione originaria e vi erano numerose analogie anche per la qualità degli allestimenti. Nelle sedi di Roma e Milano però mancava l'ampio corredo di oggetti d'arte, a causa delle disponibilità finanziarie limitate degli EPT che ne avevano impedito il trasferimento.

3 La circuitazione internazionale de *Le ville venete* e l'origine e l'itinerario di *Les villas de la Vénétie* o della 'Serie Muraro'

Concluso il 'circuito italiano', nel 1954 *Le ville venete* veniva trasferita al Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra, dal 25 febbraio al 27 marzo (fig. 4), e, di seguito, in molte altre città del paese,[7] per iniziativa e a spese dell'Associazione degli Architetti Britannici.

L'esposizione londinese era stata accolta anche sulla scorta dell'interesse, presente all'epoca, per le derivazioni palladiane dell'architettura inglese che aveva visto coinvolti Rudolf Wittkower e altri studiosi. L'itinerario di visita, inoltre, era stato tracciato dal noto architetto di Sondrio, Tomaso Buzzi. Grazie alla presenza di circa quattromila visitatori, per il RIBA fu la mostra più partecipata del secondo dopoguerra.

Allo stesso tempo, Giuseppe Mazzotti si stava impegnando per spostare l'esposizione anche a Parigi. Suo malgrado, però, prima il trasferimento a Londra, già programmato da tempo, poi l'iniziativa della circuitazione in Gran Bretagna fecero sì che la 'Serie Mazzotti' non fosse disponibile nei primi mesi del 1954, come richiesto, anche per la tappa parigina. Scriveva così Mazzotti, il 4 gennaio 1954, al direttore delle relazioni culturali del Ministero degli Affari Esteri francese:

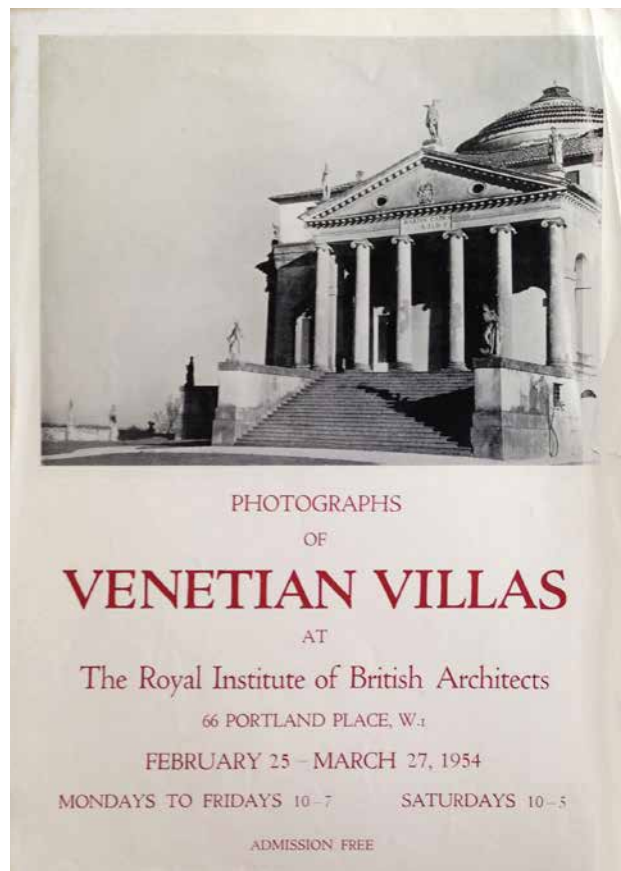



Figura 4. Locandina della mostra *Le ville venete*. Londra, Royal Institute of British Architects, 1954. Archivio di Stato di Treviso, Fondo Ente Provinciale per il Turismo (EPT), b. 370

> [...] siamo lieti di annunciare che la Mostra delle Ville Venete potrà aver luogo a Parigi nel periodo da voi desiderato. Per interessamento del nostro Ministero, saremo in grado di poter fornire entro breve tempo, una serie di n. 200 ingrandimenti fotografici, che documenteranno ampiamente il patrimonio architettonico della nostra Regione. I Presidenti degli enti Provinciali per il Turismo del Veneto e soprattutto il dr. Mazzotti, che aveva già scritto, rammaricandosi, in senso diverso, hanno accolto con vivo piacere la possibilità di poter

5 La conclusione della mostra era prevista per il 10 maggio, ma era poi stata prorogata.

6 Per l'esposizione romana alcune cronache parlavano di cinquecento fotografie.

7 In Mazzotti. *Lettera a Erik Zahle* (1954), si legge: «successivamente la segreteria del Royal Institute of British Architects, che la aveva organizzata a Londra, mi informava che la Mostra, dopo essere stata a Sheffield, Newcastle upon Tyne, Edinburg, Dundee, Aberdeen e Glasgow sarebbe andata a Dublino, Manchester, Birmingham, Cardiff, Southampton, Brighton, Tunbridge Wells ed Eton». Secondo lo stralcio dell'articolo di Mazzotti in apertura a questo scritto le città inglesi, dove la mostra fece tappa, furono soltanto dodici.

8 Mazzotti. *Lettera a M. le Directeur des relations culturelles, Ministère des Affaires Ètrangeres*, Paris (1954), 1.

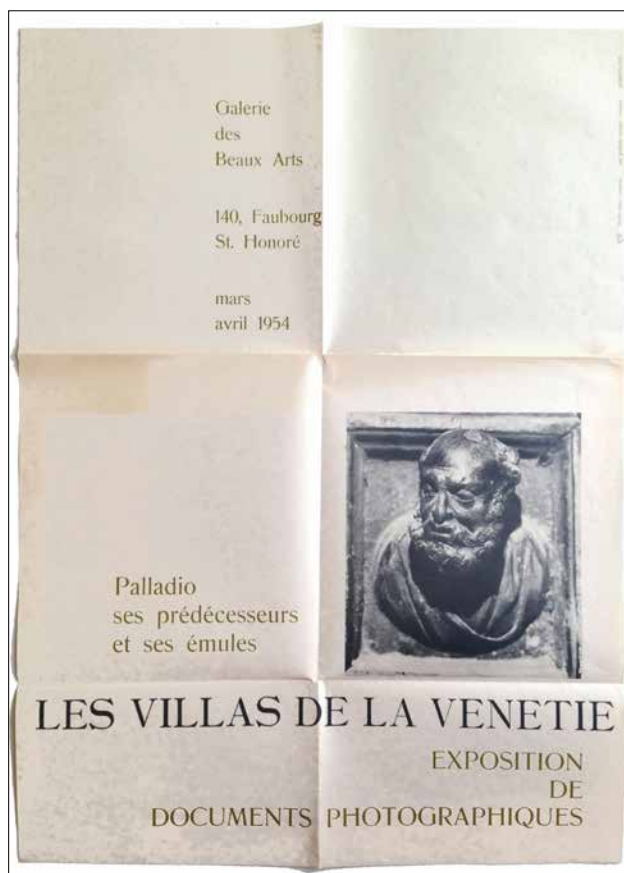



Figura 5. Locandina della mostra *Les villas del la Vénétie*. Parigi, Galerie des Beaux Arts, 1954. AST, Fondo Ente Provinciale per il Turismo (EPT), b. 370

> realizzare l'esposizione da voi desiderata e già predisposta. D'accordo con la Direzione della Mostra e con gli Enti provinciali per il Turismo della Regione Veneta, potremo inviare le fotografie già montate sulle apposite cornici.

Insieme con le fotografie sarebbe stato spedito anche «un catalogo in lingua francese», del quale, in seguito, Muraro scriverà a Mazzotti:

> Caro Bepi,[9] […] Ho preso accordi con l'Ambasciata francese: il Sig. Vieillefont[10] ci traduce subito i testi che sono: una pagina di Barbantini, una o due del Direttore Generale [Fausto Franco], il pezzo tuo che ti prego di fare quanto prima, il mio capitolo sui tipi ecc. aggiornato. […] Le cento riproduzioni sono già in zincografia.[11]

In seguito a tali accordi la 'Serie Muraro' ovvero *Les villas de la Vénétie*, veniva esposta, tra il 17 marzo e l'aprile del 1954, alla Galerie des Beaux-Arts, in Faubourg Saint-Honoré, a Parigi (fig. 5), sotto il patrocinio di diverse istituzioni italiane e francesi.[12] Così la descriveva Mazzotti:

> In questi giorni (il 17) si inaugura […] a Parigi una seconda serie di fotografie di Ville Venete, meno copiosa (200 anziché 450) a cura e spese della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia e con la collaborazione nostra. Tale mostra ha un carattere più scientifico e artistico della nostra; e, naturalmente, meno turistica. Ma la propaganda forse è ugualmente efficace. Penso che forse questa seconda serie, magari con qualche aggiunta, potrebbe essere trasferita da Parigi a Ginevra e in altre città; occorre però prendere accordi con la Soprintendenza ai Monumenti, cosa che io cercherò di fare riferendole in merito. (La nostra Mostra mettendo le fotografie su una sola fila, come occorre, trattandosi di formato assai grande - 50 × 70 senza margini - occupa circa 500 metri lineari di parete; quella di Parigi meno della metà).[13]

Come si rileva dai documenti e dai cataloghi, dunque, la 'Serie Mazzotti' comprendeva, all'incirca, dai quattrocento ai cinquecento ingrandimenti fotografici[14] di vari autori che illustravano le più magnificenti ville del Veneto, dal secolo XVI al XVIII. In alcune immagini era enfatizzata anche

9 Diminutivo di Giuseppe Mazzotti.

10 Consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia a Roma.

11 Muraro. *Lettera a Giuseppe Mazzotti* ([1954]b).

12 Per un elenco esaustivo delle istituzioni responsabili vedi Muraro 1954, 7.

13 Mazzotti. *Lettera a A. Alberti Poja, Delegato dell'Office National Italien de Tourisme, Ginevra* (1954).

14 Per la tappa trevigiana le cronache parlano di trecentottantotto ingrandimenti fotografici, per la tappa romana di cinquecento.

la decadenza[15] spesso caratteristica, all'epoca, di questi monumenti.[16]

La 'Serie Muraro' contemplava un numero nettamente minore di fotografie che ripercorrevano l'evoluzione dalle prime «maison à plan vénitien» (Muraro 1954, 28-29) alle ville del XIX secolo, con qualche sporadico accenno alla questione del degrado. L'ipotesi di una simmetria tra il catalogo e la mostra *Les villas de la Vénétie*, è confermata anche da una recensione, di poco successiva all'evento: «un catalogo [...] illustrato dalle riproduzioni di tutto quanto l'esposizione raccoglie. [...] un catalogo s'è detto, ma con più esattezza avremmo dovuto definirlo una storia degli architetti e dell'architettura veneta» (S. B. 1954). Tra le centodiciotto fotografie pubblicate, alcune sono copia di quelle utilizzate da Mazzotti, molte altre ne riprendono lo stile.[17]

Dopo la tappa in Gran Bretagna *Le ville venete* veniva trasferita a Copenaghen, presso il Danish Museum of Decorative Art (*Kunstindustrimuseet*),[18] dove era visitabile dal 23 agosto all'11 settembre[19] del 1954 e, presumibilmente, concludeva il suo itinerario.

Les villas de la Vénétie, invece, da Parigi partiva per altre città francesi. Dopodiché, il 24 aprile 1955 «144 ingrandimenti fotografici» e «6 pannelli dipinti dal pittore Borsato» viaggiavano da Genova a New York, sotto la supervisione di Muraro,[20] per essere trasferiti alla Libreria del Congresso di Washington e in altre città degli Stati Uniti,[21] dove sarebbero rimasti almeno sino al 1957. Scriveva Muraro a Mazzotti, nel 1955, da Washington:

> Caro Bepi, Finalmente ho qualche notizia della mostra. [...] l'inaugurazione sarà il giorno 3 [giugno] pomeriggio presso la Libreria del Congresso di Washington.[22]

Come era accaduto in Inghilterra, anche negli Stati Uniti si era sentita l'esigenza di esibire il patrimonio delle ville palladiane per le influenze che avevano esercitato sull'architettura americana.

Le recensioni che, generalmente, non distinguevano tra le due differenti serie fotografiche, dimostravano l'ampia risonanza della mostra circolante, con critiche estremamente positive. Favorita da un'ampia opera di pubblicizzazione a mezzo stampa e dalla circolazione di locandine (vedi figure allegate) e manifesti, la ricezione da parte di studiosi, giornalisti e storici dell'arte di chiara fama era stata clamorosa: dagli articoli di Leonardo Borgese, Renato Cevese, Guido Perocco, Guido Piamonte, Rudolf Wittkower e molti altri, alla presenza di Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini nelle sale del Palazzo dei Trecento.

4 *Le ville venete* e *Les villas de la Vénétie*: due progetti culturali

Sebbene Giuseppe Mazzotti e Michelangelo Muraro avessero contribuito all'organizzazione di entrambe le esposizioni, *Le ville venete* e *Les villas de la Vénétie* corrispondono a due progetti culturali differenti che coincidono con gli obiettivi dei rispettivi curatori. Tali obiettivi risultano evidenti, in particolare, dall'osservazione dei due cataloghi che, pur nella loro maggiore o minore aderenza alle mostre, costituiscono l'attestazione diretta delle due esperienze. In essi, la strutturazione e la selezione dei testi e lo spazio destinato alle fotografie sono espressione dei due diversi intenti.

15 Lo stato di degrado in cui versavano le antiche dimore, era presente sin dal principio del Novecento nelle pagine di Hugo von Hofmannsthal e Fritz Burger e, con particolare intensità, a cavallo degli anni Cinquanta sulla stampa nazionale, ma anche in mostre e radioconversazioni.

16 Nel 1958, anche a seguito del clamore suscitato dalla mostra *Le ville venete*, era stato fondato l'Ente per le ville venete che svolse una valida azione di tutela e valorizzazione del patrimonio che si trasformò in seguito in un impegno sistematico con la costituzione dell'Istituto Regionale Ville Venete, dal 1979 a oggi.

17 In questo caso i fotografi sono «AFI, Böhm, Bonacini, Candio, Fini, Fiorentini, Fototeca Museo Correr, Fototeca Palladiana, Fototeca Soprintendenza ai Monumenti, Fototeca Soprintendenza alle Gallerie, Giacomelli, Giordani, Mazzotti, Muraro, Nardo, Neri, Parolin, Pavan, Ronco, Vajenti» (Muraro 1954, 196).

18 Attuale Danish Museum of Art & Design.

19 Zahle. *Lettera a Giuseppe Mazzotti* (1955). Erik Zahle era il direttore del Museo di Arti Decorative di Copenaghen.

20 Franco. *Lettera ad Allo Cavazzocca Mazzanti* (1955).

21 Probabilmente anche al Cooper Union Museum for the Arts of Decorations di New York, dal quale era stata richiesta, sebbene non sia ancora emerso dai documenti un riscontro effettivo dell'avvenuto trasferimento in questa sede (Naim 2016, 208-209).

22 Muraro. *Lettera a Giuseppe Mazzotti* (1955).

Il catalogo *Le ville venete* (Mazzotti 1952), oggi soprannominato da studiosi e appassionati 'Mazzottino', era stato curato da Mazzotti in concerto con gli altri enti turistici provinciali. Quest'ultimo vi aveva redatto i saggi introduttivi su *Il tempo dello splendore* e *Il tempo della decadenza* delle antiche dimore e, insieme con Alteniero degli Azzoni Avogadro e Mario Botter, era stato anche autore del capitolo sulle ville della provincia di Treviso. Per ciascuna delle circa milleduecento ville censite nella prima edizione, il catalogo propone una scheda analitica con i dati storici e patrimoniali, una menzione allo stato di conservazione e, soltanto in alcuni casi, l'allegato fotografico. Per ogni provincia le riproduzioni fotografiche documentano, se possibile, la presenza di esemplari tipici di ogni epoca, in modo vario, presentando riproduzioni di facciate e fabbriche di numerose ville, ma anche elementi della statuaria, dei giardini, dei colonnati delle logge e ambienti interni come saloni e soffitti affrescati. *Le ville venete* potrebbe dunque essere considerato il primo 'inventario' analitico e illustrato di questo patrimonio.

Muraro vi aveva contribuito con il capitolo sulle ville della provincia di Venezia per il quale, oltre alle schede delle ville e alla bibliografia, aveva redatto il saggio *Tipi e architetture delle ville venete* (Muraro 1952). Quest'ultimo, piuttosto corposo e in linea con gli intenti della mostra era «di carattere strettamente tecnico-artistico» (Silvestri 1953, 345) e proponeva una digressione sulle diverse tipologie di villa dal Quattrocento al Settecento, con una particolare attenzione allo stile palladiano e ai suoi epigoni. Muraro metteva inoltre in luce il valore di civiltà[23] del periodo in cui le ville furono edificate, in contrasto con la decadenza della suo tempo nel quale venivano lasciate allo stato di abbandono.

Il catalogo *Les villas de la Vénétie*, curato da Muraro ed edito da Neri Pozza, era stato pubblicato «sotto gli auspici» della Fondazione Giorgio Cini. È introdotto da uno scritto postumo di Nino Barbantini, seguito da un'ulteriore prefazione di Fausto Franco e da una riduzione, tutti nella traduzione francese, del testo *Il tempo dello splendore* di Mazzotti (1952, III-XIV), con il titolo *Les joyaux du paysage vénitien* (Muraro 1954, 19-25). Questo catalogo, che culmina con il saggio di Muraro, coincide con il suo precedente *Tipi e architetture delle ville venete*, qui aggiornato e intitolato *Les villas de la Vénétie*. Muraro, in questo testo, ricostruisce e storicizza, ancora più approfonditamente rispetto al precedente, l'evoluzione dell'architettura delle ville venete dal XIII al XVIII secolo.

Per quanto riguarda il corredo iconografico, nel 'Mazzottino' non viene dato ampio respiro alle fotografie. Queste ultime, ove presenti, occupano circa un terzo della pagina e, anche ove pubblicate a piena pagina, non acquisiscono particolare risalto a causa del piccolo formato del volume. L'eloquenza delle immagini, per la 'Serie Mazzotti', si manifestava soprattutto nell'esperienza espositiva, dove i documenti fotografici erano di grande formato e, incorniciati con cura e sobrietà, circolavano ripetutamente anche sui giornali[24] e attraverso le locandine (vedi figure allegate) che pubblicizzavano l'evento.

Mazzotti proponeva un censimento sistematico delle ville del territorio della Regione Veneto, finalizzato a esibire soprattutto lo «splendore» (1952, III) delle antiche dimore al fine di costruire un'identità territoriale attestata da icone turistiche che potessero competere con gli altri monumenti nazionali e con la 'capitale' Venezia. L'intento prevalente, come richiesto dalla sua carica istituzionale, era una divulgazione colta, con una sollecitazione particolare alla tutela e al restauro di questo patrimonio culturale.

D'altra parte, Muraro, che si era dimostrato molto attivo sin dalla fase di programmazione de *Le ville venete*, favorito dal suo ruolo di punta nel Comitato esecutivo per la mostra e dalle circostanze favorevoli, costituì una seconda linea promozionale, di carattere più scientifico, che avrebbe rappresentato una sintesi generale de *Le ville venete* e gli avrebbe permesso di valorizzare i suoi studi sull'architettura. In *Les Villas de la Vénétie*, le fotografie non sono impaginate insieme con il testo, ma accorpate nell'apparato iconografico che costituisce i due terzi del volume. Quest'ultimo propone una sequenza di immagini costruita in funzione del testo storico, abbinata a dense didascalie, con tutta probabilità sempre opera di Muraro e a ulteriori brevi testi dell'ar-

23 Il concetto di 'civiltà' secondo il quale le ville rappresentano non soltanto la traccia di antiche maestranze, ma sono anche specchio degli usi e costumi di una temperie culturale, era stato menzionato più volte da giornalisti, studiosi e da Mazzotti stesso sin dalla metà degli anni Trenta. Era stato poi formalizzato da Muraro nella conferenza tenuta alla Bibliotheca Hertziana di Roma, nel 1964 (Muraro 1964). Nel 1986 Muraro aveva sistematizzato il concetto nel volume *Civiltà delle ville venete* (Muraro 1986).

24 Nella terza edizione de *Le ville venete*, nel 1954, si stimava che fino a quel momento fossero stati pubblicati più di quattrocento articoli sull'argomento (Mazzotti 2007, 8).

chitetto francese Jean-Charles Moreux e di Albert Châtelet, quest'ultimo all'epoca direttore dei Musei di Francia. Si tratta di un catalogo sofisticato e di formato maggiore rispetto al 'Mazzottino' dove le fotografie, anche grazie a un intervento editoriale controllato, acquisiscono pieno risalto.

In ogni caso, guardando l'esperienza complessiva delle due mostre e delle rispettive pubblicazioni, si può concludere che Giuseppe Mazzotti e Michelangelo Muraro impiegarono la fotografia in maniera consapevole e coerente con il progetto animato.

Abbreviazioni

AGM = Archivio Giuseppe Mazzotti (presso la Fondazione omonima)
ASTV = Archivio di Stato di Treviso
EPT= Ente Provinciale per il Turismo
RIBA = Royal Institute of British Architects

Fonti archivistiche

Franco, Fausto (1954). *Lettera*. In Fondo EPT, busta 331, 7 gennaio. Treviso: Archivio di Stato.

Franco, Fausto (1955). *Lettera ad Allo Cavazzocca Mazzanti*. Fondo EPT, b. 331, 14 aprile. Treviso: Archivio di Stato. La lettera è controfirmata da Michelangelo Muraro.

Mazzotti, Giuseppe. *Lettera a M. le Directeur des relations culturelles, Ministère des Affaires Ètrangeres, Paris* (1954). Fondo EPT, b. 331, 4 gennaio. Treviso: Archivio di Stato.

Mazzotti, Giuseppe. *Lettera ad A. Alberti Poja, Delegato dell'Office National Italien de Tourisme, Ginevra* (1954). Fondo EPT, b. 331, 13 marzo. Treviso: Archivio di Stato.

Mazzotti, Giuseppe. *Lettera a Erik Zahle* (1954). Fondo EPT, b. 331, 24 giugno. Treviso: Archivio di Stato.

Muraro, Michelangelo. *Lettera a Giuseppe Mazzotti* (1954a). Fondo EPT, b. 331, 7 gennaio. Treviso: Archivio di Stato.

Muraro, Michelangelo. *Lettera a Giuseppe Mazzotti* ([1954]b). Fondo EPT, b. 136, [ante 1 marzo]. Treviso: Archivio di Stato.

Muraro, Michelangelo. *Lettera a Giuseppe Mazzotti* (1955). Fondo EPT, b. 137, [18] maggio. Treviso: Archivio di Stato.

Zahle, Erik. *Lettera a Giuseppe Mazzotti* (1955). Fondo EPT, b. 331, 18 agosto. Treviso: Archivio di Stato.

Bibliografia

Bouret, Jean (1954). «Paris fait connaissance avec les 'Villas Vénitiennes' ancêtres des bâtiments de la Concorde». *Franc-Tireur*, 18 mars. AGM, b. 85. Treviso: Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta.

Mazzotti, Giuseppe (a cura di) (1952). *Le ville venete = Catalogo della mostra* (Treviso 14 settembre-12 ottobre 1952). Treviso: Canova.

Mazzotti, Giuseppe (1957a). «Ville venete: tempo di rinascita». *Le vie d'Italia* (9), 1137-1160.

Mazzotti, Giuseppe (1957b). *Ville venete*. Roma: Bestetti.

Mazzotti, Giuseppe (a cura di) (2007). *Le ville venete = Catalogo della mostra* (Treviso 14 settembre-12 ottobre 1952). 2a ristampa anastatica della 3a ed. Treviso: Canova.

Muraro, Michelangelo (1952). «Tipi e architetture delle ville venete». Mazzotti, Giuseppe (a cura di). *Le ville venete*. Treviso: Canova, 1-31.

Muraro, Michelangelo (éd.) (1954). *Les Villas de la Vénétie*. Catalogue publié sous les auspices de la Fondation Giorgio Cini. Venise: Neri Pozza Editeur.

Muraro, Michelangelo (1964). *Civiltà delle Ville Venete*. Venezia: Istituto Universitario di Architettura.

Muraro, Michelangelo (1986). *Civiltà delle ville venete*. Udine: Magnus.

Muraro, Michelangelo (2000). *Civiltà delle ville venete*. Nuova ed. Venezia: Canal & Stamperia Editrice; Regione del Veneto.

Naim, Margherita (2013). «Le Ville Venete: il contributo di Giuseppe Mazzotti». Barbieri, Giuseppe (a cura di), *Ville Venete un nuovo sguardo*. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 77-87.

Naim, Margherita (2016). *La fotografia di promozione turistica: Giuseppe Mazzotti e la costruzione di un'identità territoriale veneta (1935-1973)* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia; Università IUAV di Venezia.

Pellizzari, Lorenzo (1993). «Michelangelo Muraro e l'Accademia Olimpica». Muraro, Giuseppina Menin; Puppulin, Daniela (a cura di). *Primo incontro in ricordo di Michelangelo Muraro: 15 maggio 1992*. Sossano: Biblioteca Comunale di Sossano, 49-51.

S. B. (1954). «Molte città attendono la mostra delle ville venete». *Il Gazzettino*. 2 giugno 1954. AGM, b. 8.3.9. Treviso: Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta.

Silvestri, Giuseppe (1953). «Tramonto delle ville venete». *Le vie d'Italia* (3), 336-346.

Venezia Arti
Vol. 25 – Dicembre 2016

[online] ISSN 2385-2720
[print] ISSN 0394-4298

Ouverture d'opera e commento registico: un (in)felice abuso?
Appunti in margine a un quesito di Osthoff

Fabio Dal Corobbo
(Istituto Don Mazza, Verona, Italia)

Abstract The seventh and last question proposed by Wolfgang Osthoff in his essay on the art work and its performing process can be reformulated in this way: is it right to comment on stage instrumental opera pieces like the ouverture which originally did not involve a stage direction? Osthoff reasserted the clear distinction among sections that were entirely musical and sections that were dramatic-musical, being the opera proportions at risk. Nowadays, pondering about the whole opera theoretical structure, Osthoff seems to adopt a generalization that may be hard to support. Examining a few performances as a pattern of a reviewed interpretation on the basis of Alberto Bentivoglio's devoted studies upon Giorgio Strehler's work as a director, this paper suggests four kinds of solutions. For example, it shows that *a priori* prohibition to create either a stage commentary related to the mere musical sections such as the ouverture or for the others considered as not strictly musical parts does not actually exist.

Keywords Osthoff. Ouverture. Opera. Production.

1 Opera d'arte, interpretazione e innovazione

Le riflessioni che seguono intendono commentare, circoscrivendo il campo di indagine all'opera e ai più eloquenti allestimenti italiani degli ultimi quarantacinque anni, il settimo ed ultimo dei quesiti[1] proposti da Wolfgang Osthoff nel saggio intitolato *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera* (cf. Bianconi 1986, 383-409). La conclusione dell'indagine si collocherà su posizioni meno restrittive, ferma restando la solidità dell'impianto teoretico di Osthoff il quale, ovviamente, cita esempi diversi[2] e approda alla netta distinzione tra parti esclusivamente musicali e parti drammatico-musicali, pena la violazione delle proporzioni dell'opera d'arte.

Un assunto teoretico risulterà difficilmente confutabile: la realizzazione del complesso sistema multimediale chiamato melodramma mal sopporta astrazioni e generalizzazioni di principio. Dirimente è l'evento performativo: la realizzazione scenica *hic et nunc* del testo musico-drammatico mette al vaglio bontà, coerenza ed efficacia comunicativa delle scelte registiche, a prescindere da assunti di poetica e di estetica non verificati sul palcoscenico.[3]

1 Gli altri sei quesiti si possono formulare in questo modo: 1. Esiste un rapporto necessario tra scenografia e musica? 2. La sequenza delle scene è o non è rigorosamente determinata dalla musica? 3. Può o deve il decorso temporale del dramma essere evidenziato o interpretato dall'allestimento scenico? 4. Che collegamento intercorre tra la musica e l'occupazione dello spazio scenico? 5. Esiste o no un rapporto deterministico tra eventi musicali e gesto scenico dei singoli personaggi? 6. Esiste o no un rapporto necessario tra effetti illuminotecnici e musica? (cf. Bianconi 1986, 405).

2 Osthoff cita, per esempio, l'incipit del secondo atto di *Tannhäuser* di Wagner nella regia di Götz Friedrich a Bayreuth (1978): l'analisi musicale consente di individuare il momento deputato all'apertura del sipario. Analogamente, le introduzioni al terzo e al quarto atto dell'*Otello* firmato da Herbert von Karajan (in video dal 1973) violano le precise indicazioni verdiane in base alle quali l'apertura del sipario è collegata a ben precisi luoghi armonici. Interessanti, infine, le osservazioni proposte da Osthoff relative alla genesi dell'ouverture dell'*Euryanthe* (1823) di C. M. von Weber.

3 A Venezia, il 18 novembre 2015, in occasione di un incontro promosso nelle aule di Ca' Foscari dalla professoressa Maria Ida Biggi, docente di storia del teatro, Alessandro Talevi – giovane regista nato e cresciuto in Sudafrica da padre italiano e madre inglese, ma formatosi in Inghilterra e già attivo in vari paesi – chiarì non solo il proprio progetto di regia per l'*Idomeneo* mozartiano realizzato alla Fenice, ma anche cosa significhi fare teatro d'opera oggi. Ciò che in un paese appare perfettamente accettabile, altrove può risultare provocatorio e scatenare il dissenso. Sul piano estetico – osservava

DOI 10.14277/2385-2720/VA-25-16-16
Submission 2016-07-08 | Acceptance 2016-08-19 | © 2016

Luca Ronconi invitava a non abusare di cliché nella costruzione di uno spettacolo e rivelava un sano pragmatismo, dato che anche i committenti e le circostanze concrete della realizzazione spingono verso scelte stilisticamente differenziate (Ronconi 1986, 16-17).[4] Per Ronconi non esiste il divieto *a priori* di illustrare scenicamente l'ouverture o l''interludio' sinfonico di un'opera, anche perché in ogni spettacolo la sorpresa «è un elemento fondamentale della rappresentazione» (17) e bisogna distinguere tra opere in cui la trattazione del personaggio è esclusivamente musicale e opere che, per il tipo di personaggi e di situazioni che tratteggiano, si prestano a essere rappresentate secondo gli elementi portanti della messinscena teatrale, non esitando a illustrare anche alcune delle sezioni originariamente soltanto strumentali, in vista della pregnanza euristica dello spettacolo.

Il quesito di Osthoff si può riformulare nei termini seguenti: è legittimo commentare in scena brani strumentali operistici che, originariamente, non prevedevano «verun complemento scenico»? (cf. Bianconi 1986, 405).

2 Le sezioni strumentali 'impure' e la loro gestione registica 'obbligata'

Jürgen Maehder distingue il ritmo di un allestimento teatrale «che può essere fissato dal regista nell'ambito di una declamazione sensata del testo» (Maehder 1990, 65) da quello di un'opera la cui partitura «è come un'esatta notazione temporale cui l'allestimento deve subordinarsi» (65-66) per cui tutti gli elementi dell'azione scenica risultano legati nel flusso del tempo determinato dalla musica. Di conseguenza, nel teatro musicale, vi sono momenti in cui necessariamente il regista deve essere più cauto e 'conservatore' che non con un'opera di teatro di prosa, perché una determinata musica è composta pensando a una ben precisa situazione scenica non tramutabile in qualcos'altro, pena la non intelligibilità drammaturgica o il ridicolo.

Nel secondo atto della *Traviata*, Violetta scrive ad Alfredo la lettera d'addio che gli verrà consegnata a tempo debito, accompagnata da un interludio del clarinetto che determina i tempi della scrittura e le esitazioni della protagonista: nella musica c'è tutto. Potremmo dire che funge da 'didascalia implicita'.[5] 'Impura' è tale sezione musicale nel senso che svolge una ben determinata funzione drammaturgica e non ha un significato esclusivamente musicale; 'obbligata' sarà la sua gestione registica: non avrebbe senso, infatti, far compiere a Violetta azioni incongruenti con ciò che segue. Lo stesso accadrà nel terzo atto, allorché la richiesta rivolta ad Annina dalla protagonista ormai morente («Osserva, è pieno il giorno?… Dà accesso a un po' di luce») obbliga la cameriera a ben precisi movimenti, richiede un intervento illuminotecnico e valorizza un momento fondamentale della comunicazione musicale, la pausa, cioè un silenzio carico di presagi.

I temporali all'opera non hanno funzione ornamentale o di accompagnamento,[6] ma commentano o narrano. La più celebre bufera verdiana è quella che prefigura la tempesta che agiterà il cuore di Rigoletto, quando scoprirà di aver provocato la morte della figlia. Questo temporale «non è organizzato in modo continuo fino alla massima esplosione, ma è concepito in modo da sembrare sempre presente» (Budden 1985, 553) e il regista ne terrà conto, per esempio, con un adeguato utilizzo delle luci, in modo da illustrare i lampi in lontananza che, con tuoni, vento che geme, pioggia fitta o grandine, costituiscono i cinque motivi rapidi e regolarmente costruiti ideati da Verdi.

Ma il maestro dei temporali – spesso riciclati (cf. Toye 1976, 56; Zedda 2012, 40) – è Rossini. Nel *Barbiere* l'*interludio* strumentale indica il trascorrere di qualche ora. Nella *Cenerentola* l'improvviso nubifragio è funzionale al ribaltamento della carrozza del principe e al suo conseguente ingresso nella casa di don Magnifico, dove ritrova la bella Angelina. Nell'*Occasione fa*

Talevi – il pubblico italiano chiede spettacoli 'belli', mentre la Germania preferisce realizzazioni 'nuove', in linea con la poetica espressionistica. Determinante risulta dunque l'orizzonte d'attesa costituito dal pubblico con le sue precedenti esperienze teatrali e la sua cultura, fatta di precomprensioni e pregiudizi, abitudini e aspettative, resistenze e disponibilità sia emotive che intellettuali.

4 Il regista fu intervistato da Roberta Carlotto e da Gianfranco Capitta.

5 Commenta Julian Budden: «Due temi dell'orchestra tradiscono i veri sentimenti di Violetta: nel primo è preminente la 'figura della morte', nel secondo spicca un 'a solo' di clarinetto che ricorda *Luisa Miller* in una situazione simile» (Budden 1986, 159).

6 Ci si appropria della distinzione tra musica 'di accompagnamento' e 'di commento' introdotta da Sergio Miceli nel suo fondamentale studio sull'utilizzo della musica nel cinema (cf. Miceli 2009, 632-635).

il ladro il temporale è inserito nell'ouverture e prepara quanto accadrà nella locanda alla periferia di Napoli.

Della regia del *Barbiere* ideata da Jean-Pierre Ponnelle per il Teatro alla Scala nel 1971, in occasione della prima esecuzione italiana dell'edizione critica dell'opera curata da Alberto Zedda, resta un documento video[7] che integra il linguaggio teatrale con quello cinematografico. Ponnelle dinamizza la scena sino alla completa individualizzazione di tutti gli attori (cf. Maehder 1990, 73).[8]

Nell'opera italiana gli assolo strumentali sono più comuni di quanto si pensi: il regista interverrà in maniera appropriata, a seconda dei casi. Per esempio, il concerto per violino in miniatura che inaugura la sesta scena della *Parte terza* de *I Lombardi alla prima crociata* di Verdi (1843) è pagina strumentale pura in tre episodi (preludio in stile declamato con cadenze, andante cantabile e coda brillante 'alla Paganini') che non domanda una illustrazione registica. Pagine analoghe sono l'assolo del violoncello de *I Masnadieri* (1847) o quello del clarinetto all'inizio del terzo atto della *Forza del destino* (1869) che il regista deve, invece, interpretare, come fa Puggelli nell'allestimento curato per il bicentenario della Scala (1978).

3 L'ouverture: musica 'assoluta' o 'legata' al resto dell'opera?

Rossini non esitava a riutilizzare musica composta in precedenza. L'intercambiabilità delle sinfonie rossiniane, che inaugurano ora melodrammi seri, ora opere buffe, offre al regista ampia libertà di manovra, senza fargli correre il rischio di separare dal contesto, con l'inevitabile parzialità del commento scenico, un pezzo musicale strettamente collegato all'insieme. In vari casi nessuno dei temi presenti nella sinfonia ricompare nel corso dell'opera e quindi non si può negare al regista la possibilità di valorizzare la sinfonia come sineddoche visiva, *pars pro toto*, dell'intero spettacolo.

Per Osthoff l'ouverture della *Forza del destino* verdiana è un'introduzione all'intera opera e non solo a una sua parte, ma non potremmo affermare che una sinfonia rossiniana, magari riutilizzata in contesti di carattere differente, abbia l'identica pregnanza drammaturgica. Prima di analizzare le recenti interpretazioni sceniche di alcune sinfonie rossiniane che mostrano le soluzioni ideate da registi diversi per formazione e stile, converrà osservare da vicino sia il caso dell'ouverture verdiana legata, musicalmente parlando, al resto dell'opera al punto da sconsigliare un commento scenico da parte del regista, per non distrarre il pubblico dalla memorizzazione dei materiali sonori che ritroverà strada facendo, sia il caso dell'ouverture a sé stante e quindi adatta al commento registico, magari inteso a illustrare l'antefatto della vicenda. Si tornerà poi sull'ouverture della *Forza del destino*, motivando perché il giudizio di Osthoff non sembri del tutto condivisibile.

3.1 *Nabucco* (1842)

L'ouverture di *Nabucco* è un esempio di pagina strumentale strettamente legata al resto dell'opera. È un *potpourri* che non cade nella *Trivialmusik* in virtù dell'adozione di un efficace principio di integrazione formale: il contrasto tra motivi pregnanti e nettamente differenziati non privi di connessioni. Per esempio, il pianto nostalgico degli Ebrei deportati (*Va, pensiero*) non giungerà totalmente inaudito all'ascoltatore proprio perché nell'ouverture, tra l'esposizione e la ripresa del *tema del Maledetto*, si colloca un 'andantino' che anticipa il coro, ma variandolo sia dal punto di vista metrico (3/8 anziché 4/4), sia dal punto di vista tonale (Fa maggiore anziché Fa diesis maggiore). La tromba che a un tratto intona la melodia unendosi all'oboe, mentre i legni acuti cicalano in terzine di semicrome, sembra qui alludere alla serenità degli Ebrei nella loro patria «sì bella» e non ancora «perduta»: sarebbero fuorvianti pertanto i commenti scenici che anticipassero la condizione di infelice schiavitù degli Ebrei oppressi dai Babilonesi, dato che solo più tardi, in altro contesto, sulle rive dell'Eufrate, lo stesso tema ritornerà per dare sfogo al ricordo struggente degli Ebrei, ma sarà opportunamente variato, cosicché il canto degli uccelli, mimato nell'ouverture da ottavino, flauto e clarinetto, perderà ogni gioiosità per diventare un 'pianissimo' carico di rimpianto alle battute 9-10 dell'introduzione orchestrale al celebre coro. L'ouverture in esame

7 Interpreti vocali: H. Prey, T. Berganza, L. Alva, E. Dara, P. Montarsolo; orchestra e coro del Teatro alla Scala diretti da Claudio Abbado; DVD del 1988 Deutsche Grammophon 00440 073 4039 (rist. 2005).

8 Probabilmente in maniera simile avrebbero agito registi come Gunther Rennert, Otto Schenk, Bohumil Herlischka e August Everding.

è dunque parte esclusivamente musicale e non drammatico-musicale. Il gioco delle prolessi e variazioni invita a considerarla un'esposizione preventiva dei materiali melodici e ritmici che, successivamente, il pubblico sarà invitato a riconoscere e a risemantizzare. Distrarre la sua attenzione dalla musica attraverso un commento scenico necessariamente parziale impoverirebbe il carattere di introduzione complessiva di una pagina che sfrutta la retorica della sineddoche musicale.

3.2 *La forza del destino* (1869)

Al primo ascolto la sinfonia della seconda versione de *La forza del destino* (1869) appare «ampia e grandiosa» (Zeppegno 1980, 297) e sembra raccogliere vari elementi musicali della partitura, ponendosi pertanto come brano d'introduzione deputato a «dare il tono a *tutta* l'opera» (Osthoff 1986, 394) e non soltanto a riempire – come scelgono di fare alcuni registi – l'intervallo temporale che separa l'antefatto (primo atto) dal successivo svolgersi della tragedia. In realtà, l'unico materiale musicale del primo atto presente nella sinfonia è l'accordo iniziale ripetuto che ritorna, per anafora, anche nell'incipit del secondo atto. Dunque, si può temperare l'apodittica avversione di Wolfgang Osthoff per la pratica teatrale di eseguire la sinfonia tra primo e secondo atto senza soluzione di continuità: essendo gli attacchi orchestrali dell'ouverture, del primo e del secondo atto basati su un'identica, elementare idea armonico-ritmica, quella cioè di un accordo ripetuto, diventa musicalmente plausibile l'idea di collocare la sinfonia come 'cerniera' tra il prologo (il primo atto: il più breve dei quattro) e i successivi atti, senza che l'ouverture perda il proprio carattere di introduzione musicale, dato che anticipa solo temi melodici che si ascolteranno dal secondo atto in avanti.

3.3 *Alzira* (1845)

Per il glorioso teatro San Carlo di Napoli Verdi compone *Alzira*, su un libretto di Salvatore Cammarano ricavato da una mediocre tragedia di Voltaire tesa a illustrare il mito del buon selvaggio. L'opera è troppo breve, cosicché l'impresa napoletana chiede l'aggiunta di una sinfonia fuori dai termini del contratto originario. Non valgono pertanto, in questo caso, le considerazioni relative allo stretto legame della sinfonia con la partitura complessivamente intesa precedentemente proposte per *La forza del destino*. *Alzira* è pochissimo rappresentata. Un documento audiovisivo che consente di analizzare l'interpretazione registica della sinfonia si riferisce all'allestimento curato nel 1991 da Maurizio Benini (direttore) con i complessi del Teatro Regio e del Conservatorio 'Arrigo Boito' di Parma.[9] Regia, dispositivo scenico e costumi sono di Luciano Damiani, il quale procede con mano leggera: solo nella terza parte dell'ouverture illumina parzialmente la scena e lascia intravvedere un bosco autunnale, animato dal lento cadere delle foglie che si posano sulla scalinata di finto marmo chiaro che collega il boccascena all'orchestra, senza cesure. Quella di Damiani è una soluzione registica minimalista, ma intelligente: senza distrarre il pubblico dai pregi musicali (giocati sulle variazioni timbriche) di una pagina piuttosto convenzionale, cerca di collegarla, in maniera non invasiva, al sistema musicodrammatico rappresentato dal breve prologo e dai due atti seguenti. La scelta previa è stata, in questo caso, quella di creare un *continuum* tra sala e palcoscenico, eliminando aperture e chiusure di sipario e valorizzando, per le cesure tra scene e atti, gli effetti luminotecnici.

4 Le interpretazioni registiche dell'*ouverture* nel teatro musicale contemporaneo

Il compito assegnato al regista nel teatro musicale è diverso da quello che gli viene richiesto nel teatro di prosa, soprattutto perché la partitura «è come un'esatta notazione temporale cui l'allestimento deve subordinarsi» (Maehder 1990, 65-66).

Torniamo al quesito di partenza: è lecito che il regista utilizzi anche l'ouverture strumentale come momento dell'azione scenica? L'aumen-

9 Il DVD in esame, originariamente pubblicato dalla Hardy Classic (HCD 4050, s.d.), è stato ristampato da Rai-Eri come n. 26 della serie per il bicentenario verdiano (2013) patrocinata da *La Repubblica* e *L'Espresso*. Interpreti vocali: G. Pasquetto, M. Frusoni, K. Fukushima, G. Prestia. Nel settembre 1990 l'allestimento fu pensato da Luciano Damiani per il teatro di Fidenza dedicato a Girolamo Magnani, autore di apparati scenografici per le prime rappresentazioni verdiane; successivamente venne ripreso dal Teatro Regio di Parma: il video si riferisce alla recita del 2 febbraio 1991.

tata intellettualizzazione del teatro musicale di cui parla Jürgen Maehder[10] porta a soluzioni ora geniali ora poco convincenti. L'assunto teoretico che guida il teatro musicale realistico di Walter Felsenstein, memore della lezione di Stanislavskij e di Brecht, invita a ricostruire la trama, collocandola all'interno del contesto storico-sociale: se «la realizzazione teatrale della trama è legge suprema per la regia e la musica» (Maehder 1990, 72), diventa quasi scontato chiarire l'antefatto – individuale e sociale – dell'azione da rappresentare. Di conseguenza, osserva Jürgen Maehder, «in alcuni casi la rappresentazione pantomimica della storia precedente fu spostata dai registi della scuola felsensteiniana nell'ouverture, come per esempio nel fondamentale allestimento del *Tannhäuser*», al Festspielhaus di Bayreuth del 1972, «da parte dell'allora maestro di Felsenstein, Götz Friedrich» (72-73).

Elvio Giudici ricorda che il problema delle opere liriche filmate da una macchina da presa si risolve in tre modi: o si realizza un film vero e proprio in esterni e con tecnica interamente cinematografica; o si riprende dal vivo uno spettacolo teatrale; o si rimonta in studio di posa quello stesso spettacolo teatrale in modo da filmarlo con tecniche e tempi cinematografici (Giudici 1999, 1176).[11]

Nel curare la versione cinematografica dell'ouverture del *Barbiere di Siviglia* ricavata dal già citato allestimento scaligero del 1971, Ponnelle rinuncia al complemento scenico e mostra ora il giovane Abbado che dirige, ora i vari settori dell'orchestra. Diversamente agisce, nella recente *Cenerentola* romana,[12] Emma Dante che idea uno spettacolo ridondante: la seconda parte della sinfonia è animata da marionette (in realtà figuranti debitamente truccati) che continueranno a popolare la scena.

Dario Fo, nell'*Italiana in Algeri* pesarese del 1994, ripresa nel 2006, utilizza la sinfonia per creare una agitatissima pantomima: strisce di tela che attraversano il palcoscenico simulano il fluttuare delle onde in tempesta dalle quali guizzano pesci e naufraghi, mentre gabbiani in cerca di bottino e fulmini fatti di nastri che piovono dal soffitto animano la parte superiore della scena. Non c'è respiro, non c'è tregua: in effetti l'animazione scenica distoglie l'attenzione dalla musica che, peraltro, non intende anticipare i materiali sonori proposti dalla partitura nei due atti seguenti.

Un momento di svolta, nella regia operistica, fu rappresentato, nel 1988, dall'allestimento scaligero del *Guglielmo Tell* rossiniano con la regia di Luca Ronconi e la direzione musicale di Riccardo Muti.[13] Nel saggio sulle regie liriche di Luca Ronconi, Elisabetta Castiglioni segnala che la collaborazione scenotecnica di Gianni Quaranta, per quanto parziale,[14] favorì l'ingresso negli allestimenti lirici – ronconiani, dapprima, e di molti altri registi in seguito – del proiettore. Le scenografie virtuali saranno riprese da Margherita Palli nella successiva *Figlia del reggimento* (Torino, Teatro Regio, 15 novembre 1994) con un utilizzo di filmati che offrono la «cornice naturalistica dell'azione drammatica: lo scopo è quello di animare il fondale [...], fino a rispecchiare in esso i sentimenti dei personaggi o consentire l'immersione totale del pubblico in paesaggi ge-

10 Una sintesi della storia della regia operistica a partire dal secondo dopoguerra è tracciata in Maehder 1990, pp. 69-70. Due nomi vanno ricordati, in quanto pongono le premesse per alcune soluzioni registiche attualmente adottate: quello di Adolphe Appia (1862-1928) e quello di Edward Gordon Craig (1872-1966), veri riformatori che tendono a creare apparati scenici astratti, valorizzando un nuovo controllo della gestualità e della mimica degli interpreti.

11 La prima delle strade indicate appare ad Elvio Giudici la meno opportuna; la seconda è condizionata dai limiti tecnici dovuti, in particolare, all'illuminazione non adeguata del palcoscenico e alla resa sonora, almeno in passato, non perfettamente bilanciata. La terza strada – quella di filmare in studio, nelle migliori condizioni visive e sonore, un allestimento teatrale già collaudato – pare la migliore ed è, di recente, la più seguita.

12 Emma Dante ha curato la regia dello spettacolo in scena al Teatro Costanzi di Roma dal 24 gennaio al 17 giugno 2016, ripreso e trasmesso da Rai 5 giovedì 18 febbraio 2016: scene di Carmine Maringola e costumi di Vanessa Sannino.

13 L'allestimento in esame (Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1988) segnò una svolta sul piano della regia e della realizzazione scenotecnica, ma fu criticato per il fatto che Muti, nonostante la sua «persistente determinazione a impiegare edizioni musicali il più possibile aderenti alle fonti più autentiche [...] in questo caso scelse di lavorare con la nuova edizione critica del *Guillaume Tell* preparata da Elizabeth Bartler, ma decise di rappresentare non il *Guillaume Tell*, scritto in francese, la lingua nella quale Rossini stese la partitura nel 1829, ma il *Guglielmo Tell*. Questa traduzione italiana, con la quale il compositore non aveva avuto nulla a che spartire, era stata aggiunta in partitura durante gli anni trenta in un modo che ne trasfigurava grottescamente la musica. Come sempre nel mondo dell'opera, la decisione di Muti aveva a che fare con diversi fattori, di ordine artistico, pratico e commerciale» (Gossett 2012, 394).

14 Parziale, «perché molti dei suoi progetti originari sono stati volutamente sostituiti dalle idee del regista» (Castiglioni 2001, 66).

ograficamente definiti» (Castiglioni 2001, 67). Tale *contaminatio* del teatro musicale con il cinema che, per il melodramma buffo, diventerà anche cinema di animazione, magari integrato con personaggi vivi e veri,[15] sta alla base delle recenti regie curate per il *Rossini Opera Festival* (Rof) di Pesaro da Davide Livermore. Due esempi significativi sono il complemento scenico ideato dal regista torinese per le sinfonie de *L'Italiana in Algeri* e di *Ciro in Babilonia*.

L'Italiana in Algeri, nel 2013, viene trasformata in una commedia di Blake Edwards ambientata negli anni della *Beat generation*. L'antefatto viene chiarito, durante l'esecuzione dell'ouverture, attraverso un cartone animato proiettato sullo schermo che sostituisce il sipario, in sincrono con la musica: i primi scoppi di sonorità in orchestra fanno da contrappunto ai getti di petrolio dei pozzi di cui Mustafà è proprietario; barili di oro nero e montagne di dollari si susseguono a ritmo di musica; segue l'esilarante cattura di Lindoro, con l'agile tenore Yijie Shi che esce sul proscenio, interagisce con il cartone, oltre che con attori e comparse in carne ed ossa, e lancia un SOS che fa squillare il telefono italiano di Isabella. L'innamorata parte scortata dal maggiordomo Taddeo. Di nuovo i cantanti compaiono sul proscenio e integrano con elementi tridimensionali il cartone animato che procede a ritmo serrato. Un colpo d'arma da fuoco fa precipitare l'aereo sul quale i due si sono imbarcati proprio davanti alla villa di Mustafà e la sinfonia termina con la scritta 'Algeri' che, sostituendo i titoli di coda, la collega al coro che introduce il vivacissimo Mustafà di Alex Esposito. La valorizzazione scenica dell'ouverture è funzionale al progetto complessivo di spettacolo inteso come divertimento al fine di sottolineare tutti gli elementi di comicità contenuti tanto nel libretto quanto nella partitura. L'animazione non distrae dalla musica, anche perché tutti i movimenti sono sincronizzati e mantengono il giusto equilibrio tra realismo e *divertissement*, secondo lo spirito della partitura rossiniana: Dario Fo propone mare, pesci, uccelli e un naufragio; Davide Livermore coloratissimi barili di petrolio, dollari, armi da fuoco e l'abbattimento di un aereo. Entrambe le soluzioni risultano plausibili.

Sempre Livermore, nel 2012, per il *Ciro in Babilonia* riproposto, sempre a Pesaro, nell'agosto 2016, contamina i linguaggi performativi e trasforma l'ampia e acerba partitura rossiniana in un omaggio al cinema dei primi del Novecento, mostrando, all'inizio della sinfonia, il pubblico in abiti anni Venti prendere posto in sala per assistere alla proiezione del film *Ciro in Babilonia* nel quale recitano, in bianco e nero, i cantanti protagonisti dell'opera: le didascalie sceniche vengono proiettate, come pure le scenografie virtuali. Il libretto di Francesco Aventi è piuttosto confuso, con struttura e personaggi ripetitivi e statici, cosicché la partitura assume un impianto di tipo oratoriale. Ma il commento scenico della sinfonia imbocca da subito la strada dell'ironia, con tutto il cast (solisti, coro e comparse) ricettivo e disposto a recitare una parodia dello stile cinematografico 'del gran gesto', alla *Cabiria*. E così frammenti della celebre pellicola si alternano alla proiezione delle scenografie richieste dal libretto. L'idea funziona molto bene per la sinfonia e, attraverso il filtro della ripresa televisiva oggi riversata in DVD, [16] anche per qualche altra sezione dello spettacolo. A teatro, l'impostazione generale, stimolante all'inizio, risulta ripetitiva e poco duttile, strada facendo.[17] Tuttavia gli ottimi costumi di Gianluca Falaschi e la qualità degli interpreti vocali fanno passare sotto traccia ciò che della regia non convince del tutto.

Il 1812 è l'anno, oltre che del *Ciro in Babilonia*, anche della *Scala di seta*, «un dispositivo teatrale perfettamente congegnato» (Gossett 2012, 48). Di questa che è una delle migliori farse di Rossini, Damiano Michieletto (con le scene e i costumi di Paolo Fantin) propone al Rof 2009 un allestimento spiritoso: un dinoccolato architetto cura l'allestimento dell'appartamento di Giulia, a Pesaro, in

15 Il gioco funziona nel senso opposto a quello ideato nel 1988 da Robert Zemeckis per la commedia fantastica che è anche giallo e film d'animazione *Who Framed Roger Rabbit*, produzione di Steven Spielberg e Kathleen Kennedy, effetti speciali di Ken Ralston, Richard Williams, Ed Jones e Goerge Gibbs che adottano la 'tecnica mista', combinando attori in carne ed ossa con personaggi di animazione appartenenti ai cartoni animati di vari studi americani (Disney, Warner Bros ed altri). Nel film diretto da Zemeckis, su scene reali e tra attori veri compaiono i personaggi dei disegni animati; nel *set* virtuale del cartone animato di Davide Livermore, invece, si inseriscono i cantanti-attori, con ottimo effetto complessivo.

16 Interpreti vocali: E. Podlés, J. Pratt, M. Spyres, M. Palazzi. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna. Direttore: W. Crutchfield. Regia televisiva: D. Biggiero. DVD Unitel Classica 0A 1108 D del 2013.

17 Analogamente, risultano piuttosto scontati i riferimenti felliniani (*Lo sceicco bianco* e *8 e ½*) voluti da Livermore per *Il Turco in Italia* pesarese in cartellone, sempre al *Rossini Opera Festival*, dal 9 al 18 agosto 2016; ridondante il gioco metateatrale che precede e anima l'ouverture di un'opera buffa in cui la finzione scenica è già ampiamente smascherata da Prosdocimo, personaggio e *vis movens* del dramma.

via Rossini. Sul pavimento del palco è disegnata la disposizione dei mobili delle diverse stanze e così, durante l'esecuzione della sinfonia, vengono arredati i diversi ambienti. Niente pareti, per mettere a nudo i tanti sotterfugi della vicenda, e un enorme specchio inclinato per consentire al pubblico, dalla platea, di vedere i personaggi anche alle loro spalle e dall'alto. Una farsa che si rifà ai canoni settecenteschi dell'opera buffa diventa così uno spaccato di vita quotidiana attuale, con Germano trasformato in collaboratore domestico di origine filippina, con tic vocali e gestuali ideati dalla *vis comica* di Paolo Bordogna.

Nel giugno 1978, per celebrare il bicentenario dell'inaugurazione del Teatro alla Scala, a Milano fu allestita una *Forza del destino* sontuosa: tra gli interpreti vocali vi furono Montserrat Caballé, José Carreras, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov e Sesto Bruscantini. Giuseppe Patané dirigeva l'orchestra, Romano Gandolfi il coro. Coreografo fu Ugo Dell'Ara, regista Lamberto Puggelli. Le scene e i costumi furono ideati da Renato Guttuso il quale progettò – nel suo inconfondibile stile pittorico – anche il grande sipario che animava la sinfonia iniziale.[18]

Prima che Patané attaccasse la sinfonia, il sipario si apriva lentamente, mostrando cori e comparse schierati sul palco, in maniera asimmetrica. Penombra. La scena era in parte allestita e in parte no, per denunciare l'insipienza di ogni guerra che mette il mondo a soqquadro e non rende più intellegibili i rapporti sociali, politici e di civiltà. A questo punto calava dall'alto il sipario bianco di Guttuso: soldati vivi e morti, armi e cannoni, caos, amanti nudi abbracciati, graffiti inneggianti alla guerra. Come acutamente osserva Rodolfo Celletti, *La forza del destino* è la più manzoniana delle opere di Verdi in quanto, come ne *I promessi sposi*, la vicenda privata si allarga sugli orizzonti corali delle storia (Celletti 1988, 916). A tutto questo, senza eccessi didascalici, alludeva la regia di Puggelli, ottimamente coadiuvata dall'impianto scenotecnico ideato da Renato Guttuso.

Al teatro Filarmonico di Verona, nel dicembre 2015, viene adottata dal regista Pier Francesco Maestrini e dal direttore d'orchestra Omer Meir Wellber una soluzione che scontenta Wolfgang Osthoff ma che risulta plausibile, se si considera che la sinfonia de *La forza del destino* anticipa melodie e ritmi che si ascolteranno dal secondo atto in avanti e che l'intera opera è stata pensata dal Bussetano come «un vasto affresco che 'muovesse gli affetti'» (Malipiero 2015, 16) e «che catalizzasse i sentimenti del pubblico sui sentimenti stessi dei personaggi, attraverso le loro avventure» (16). Se queste sono le finalità della partitura, vengono raggiunte dai fotogrammi, dalle dissolvenze, dalle immagini da romanzo d'appendice, dai dettagli di volti e di oggetti ideati da Maestrini per illustrare la sinfonia.

5 Conclusioni

Ouverture è l'apertura, ossia il pezzo strumentale introduttivo connesso con la forma operistica. Chiamata anche 'sinfonia', in origine viene eseguita a sipario ancora abbassato per presentare l'azione drammatica all'attenzione del pubblico. Tale brano viene denominato anche 'toccata' o 'sonata'; a poco a poco la voce francese ouverture sostituisce, nell'uso internazionale, quella di origine antica, 'sinfonia'. Nel teatro musicale i due termini si utilizzano come sinonimi.

La premessa teorica che, secondo Alberto Bentoglio, definisce il lavoro registico di Giorgio Strehler si potrebbe adottare, con minimi ritocchi, per chiarire qual è il ruolo del regista nella circostanza in esame. Per Bentoglio è compito del regista interpretare criticamente un testo (per noi l'ouverture) per stabilire se metterlo in scena in maniera oggettiva (cioè narrativa), simbolica (cioè astratta e metaforica) o non rappresentarlo affatto (cf. Bentoglio 1998, 65). Non stiamo parlando dei brevi interludi strumentali che fungono da didascalia implicita e da segnale drammaturgico già connotato e non alterabile, ma delle sinfonie iniziali che, nel caso di Rossini, possono anche essere intercambiabili.

Il peso della tradizione interpretativa, in base alla quale la sinfonia si esegue a sipario chiuso, non può far dimenticare che, nella realtà, «le forme di teatro musicale sono molteplici» (65-66) e non si può avere lo stesso rapporto con tutte o in tutte le epoche. Nel decidere se illustrare scenicamente o meno l'ouverture «una mediazione registica è necessaria e indispensabile» (66). Se poi i registi sono maestri di riconosciuto valore, le soluzioni da loro ideate «producono effetti durevoli sulla cultura e sulle attese dello spettatore» (Guccini 1988, 170). Gli spettacoli del Rossini Opera Festival di Pesaro, per esempio, allestiti da Pizzi o Ronconi ieri, da Vick, Michieletto e Livermore oggi non

18 Il doppio DVD della Hardy Classic (HCD 4046, s.d.) documenta la rappresentazione del 18 giugno 1978.

solo educano il gusto del pubblico alla rinascita della vocalità belcantistica, ma abituano anche gli spettatori a soluzioni registiche nuove, al superamento degli stereotipi, alla contaminazione dei linguaggi, alla comprensione che l'opera è teatro *pleno iure*. Per ogni sinfonia, pertanto, si dovrà decidere come riprodurla, anche considerando il mutare dell'orizzonte d'attesa.[19]

Nell'ultimo decennio si individuano «quattro linee portanti», riconducibili alle «strade interpretative potenzialmente percorribili da un regista che voglia mettere in scena un'opera lirica», segnalate da Alberto Bentoglio (1998, 66).[20]

L'interpretazione tradizionale o paratradizionale considera imprescindibile il riferimento alla prima rappresentazione dell'opera nel suo tempo. La sinfonia veniva allora eseguita a sipario chiuso. Ma la ricostruzione della 'prima' e qualsiasi rifacimento storico sono in realtà inventati: oggi, per esempio, sono scomparse le luci della ribalta e il regista dovrà decidere come illuminare il sipario. Mario Martone, per la *Matilde di Shabran* al Rof di Pesaro 2004 (ripresa nel 2012), sceglie la luce uniformemente diffusa.

Quando intende interpretare lo spirito dal quale è nato l'*opus* artistico, il regista può optare per due diverse soluzioni che condividono la tendenza a distruggere i luoghi comuni (la sinfonia va eseguita a sipario chiuso per non distrarre gli spettatori) e il desiderio di inaugurare un ripensamento critico dell'opera rappresentata. Ecco allora la sostituzione del sipario con una tela dipinta *ad hoc*: così agiva Guttuso per *La forza del destino* scaligera del 1978.

Si può analogamente ricordare il recente allestimento pesarese di *Guillaume Tell* (2013): [21] Graham Vick propone una tela bianca e rossa con il pugno levato per rappresentare la lotta di classe. Durante l'esecuzione della sinfonia la tela viene illuminata, variando l'intensità della luce a seconda dell'andamento più o meno eroico della musica. Le immagini preventive spingono il pubblico a cambiare o sopprimere la propria visione preconcetta dell'opera d'arte. Tale scelta registica cerca la sintesi tra la tradizione e l'innovazione.

La terza strada è strettamente legata alla seconda: pone infatti interrogativi nuovi in forma aperta, ma senza l'appariscente platealità di una tela dipinta. La terza via valorizza i progressi tecnologici, giocando con le luci. Così, nel febbraio 2016, al Filarmonico di Verona, il regista Paolo Panizza firma anche le luci della *Cenerentola*. Durante la sinfonia, il sipario resta chiuso ma, in corrispondenza di determinati passi orchestrali, cambia colore, anticipando il cromatismo delle scene successive e delle bacchette, di lunghezze e colori differenti, impugnate dai personaggi dell'opera per alludere alla loro diversa identità: lo scettro per il principe, la scopa per Cenerentola, le armi brandite da Clorinda e Tisbe per minacciare la sorellastra, ma anche la bacchetta magica di Alidoro. Il regista Panizza, in quanto *light designer*, stabilisce preventivamente quando passare da un cromatismo all'altro: un siffatto complemento scenico della sinfonia risulta raffinato, non invasivo, innovativo e metaforico.

C'è infine l'interpretazione 'finta-moderna'. Davide Livermore, per esempio, utilizza proiezioni e cartoni animati, mescola e sovrappone diverse forme di comunicazione e sembra ottenere esiti performativi nuovi, mentre il risultato finale è quanto di più tradizionale si possa immaginare: la realizzazione della trama che continua ad essere «la legge suprema per la regia e la musica» (Maehder 1990, 72). L'innovazione riguarda più le tecniche di realizzazione che la sostanza dei risultati e obbedisce al desiderio di rendere perspicuo ciò che normalmente rimane sottotraccia. Non si può escludere che, nel giro di pochi anni, scatti la controtendenza a non illustrare più gli antefatti o la trama dello spettacolo e i caratteri dei personaggi durante la sinfonia. Quando la moda delle 'sinfonie animate' comincerà a declinare, perché tutte le possibili invenzioni registiche risulteranno già viste, dalle più caute alle più dirompenti, allora l'autonomia del regista si rivelerà nello scegliere di far suonare l'orchestra a sipario chiuso. Verdi direbbe che tornare all'antico sarà il vero progresso. Le inquietudini di Osthoff, dalle quali siamo partiti, si potranno placare perché le sezioni puramente strumentali torneranno a essere tali. Ma questo avverrà per ragioni diverse da quelle prospettate da lui: come sempre, ragioni più economiche che estetiche!

19 Orizzonte d'attesa indica in questo caso non solo, ovviamente, il pubblico, ma anche lo spazio, il tempo e le risorse umane, tecniche e finanziarie messe a disposizione della produzione.

20 Per quanto segue si vedano pure le pp. 67 e 68 che citano dieci fogli dattiloscritti redatti da Strehler nel maggio 1966, in occasione della messa in scena scaligera della *Cavalleria rusticana* diretta da von Karajan: di quelle pagine, in ciò che segue, si tiene conto, sia pure molto liberamente.

21 Pesaro, Adriatic Arena, 11 agosto 2013, nell'ambito della trentaquattresima edizione del *Rossini Opera Festival*; l'allestimento è documentato dal doppio DVD Decca 074 3870 del 2014.

Bibliografia

Bentoglio, Alberto (1998). *Strehler all'opera*. Bosisio, Paolo (direzione di) (1998). *Quaderni di Gargnano*. Roma: Bulzoni, 65-73.

Bentoglio, Alberto (2013). *La regia lirica e la Verdi-Renaissance*. Bellini, Manuele; Scaramuzza, Gabriele (a cura di) (2013), *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana*. Milano-Udine: Mimesis, 143-149.

Bianconi, Lorenzo (a cura di) (1986). *La drammaturgia musicale*. Bologna: Il Mulino.

Bianconi, Lorenzo (1993). *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: Il Mulino.

Budden, Julian (1985). *Le Opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*. Coord. della trad. Giorgio Pestelli. Torino: EDT.

Budden, Julian (1986). *Le Opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*. Coord. della trad. Gianfranco Vinay. Torino: EDT.

Castiglioni, Elisabetta (2001). *Le regie liriche di Luca Ronconi*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Celletti, Rodolfo (1988). *Il Teatro d'opera in disco 1950-1987*. Milano: Rizzoli.

Giudici, Elvio (1999). *L'Opera in CD e video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*. Milano: Il Saggiatore.

Gossett, Philip (2012). *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*. Trad. di Livio Aragona. Milano: Il Saggiatore.

Guccini, Gerardo (1988). *Direzione scenica e regia*. In: Bianconi, Lorenzo; Pestelli, Giorgio (a cura di) (1988), *Storia dell'opera italiana. I sistemi*. Torino: EDT, 123-174.

Maehder, Jürgen (1990). *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*. Trad. di Roberto Tonetti. In: *Musica/Realtà*, (11/31), 65-84.

Malipiero, Riccardo (2015). *La forza del destino. Un grande affresco di romanticismo italiano. The Other Side of Arena*. Verona: Edizioni Fondazione Arena di Verona, 15-16.

Miceli, Sergio (2009). *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*. Milano: Lim.

Osthoff, Wolfgang (1986). *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*. Bianconi, Lorenzo (a cura di) (1986), *La drammaturgia musicale*. Bologna: Il Mulino, 383-409.

Ronconi, Luca (1986). *Inventare l'opera*. Carlotto, Roberta; Capitta, Gianfranco (1986), *L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*. Milano: Ubulibri, 13-29.

Schino, Mirella (2003). *La nascita della regia teatrale*. Bari: Laterza.

Toye, Francis (1976). *Rossini*. A cura di Luciano Bertolini. Milano: Edizioni Accademia.

Zedda, Alberto (2012). *Divagazioni rossiniane*. Milano: Ricordi.

Zeppegno, Luciano (1980). *Il manuale di Verdi*. Roma: Lato Side Editori.

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia